

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za germanistiku

Katarina Papić

**Prijevod s hrvatskog na njemački i
s njemačkog na hrvatski**

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Milka Car Prijić

Zagreb, siječanj 2013.

SADRŽAJ

Prijevod s hrvatskog na njemački = Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche.....3

Pintarić, Ana (2008): *Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacije*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Matica hrvatska (str. 7-25)

- **Hrvatski izvornik = Kroatischer Ausgangstext**

Prijevod s njemačkog na hrvatski = Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische...25

Lüthi, Max (1974): *Märchen*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagbuchshandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1962/1974 (str. 1-17)

- **Njemački izvornik = Deutscher Ausgangstext**

DAS MÄRCHEN – DIE KÖNIGIN DER ERZÄHLPROSA

Was ist ein Märchen?

Das Märchen ist eine einfache Prosagattung, deren Merkmale wundersame Verwandlungen, eine einzigartige reale und übernatürliche Welt, die ständige Wiederkehr der Handlungen, wie auch gattungstypische Figuren sind. Charakteristisch ist auch der Konflikt zwischen Gut und Böse, zwischen Belohnung und Strafe, wie auch die Bewältigung von Aufgaben und Prüfungen, der Belohnungsaufschub, sowie die zauberhaften Gegenstände. Bei der Bestimmung des Begriffs Märchen bezeichnen die Begriffe *wunderbar*, *zauberhaft* oder *übernatürlich* seine Besonderheit und seine gesonderte Stellung in den Gattungen der Erzählprosa, so dass viele das Märchen als Königin der Erzählprosa beobachten.

Der kroatische Begriff für Märchen „*bajka*“ (vom archaischen Verb „*bajati*“ (*beschwören*), hexen, zaubern, aber ursprünglich auch vom Verb erzählen) hat zwei Bedeutungen. In der Literaturtheorie benennt der Begriff *Märchen* literarische Werke, in denen es normal vorkommt, dass reale und übernatürliche Welt aufeinandertreffen. Im umgangssprachlichen Sinne wird dem Begriff *Märchen* eine abschätzige und pejorative Bedeutung zugeschrieben, da er synonym für etwas Erfundenes, Unsinn oder eine bedeutungslose Erzählung verwendet wird. Zur zweiten Bedeutung trägt auch der Begriff *Volkserzählung* (kroatisch „*gatka*“) bei, mit dem der Begriff *Märchen* oft synonymisch ersetzt wird. Da das Nomen *Volkserzählung* klare Verbindungen zum Wahrsagen hat, wie auch dem Belegen oder Aufheben eines Fluchs (am häufigsten Krankheiten), so wird dieser negative Beiklang auch auf das Märchen übertragen. Das Märchen liegt an der Grenze zwischen Wahrheit und Phantasie, so wie es Puschkin schriftlich festhält: „Das Märchen mag Lüge sein, doch liegt in ihm ein Wink, für jeden Prachtkerl eine Lehre.“¹

¹<http://www.lochmann-verlag.com/Mereschkowskij.pdf>

Über die Begriffe *Märchen* und *Volkserzählung* wird in der Literatur Folgendes geschrieben: Im kroatischen Wörterbuch *Rječnik hrvatskoga jezika* von Vladimir Anić² heißt es: *Märchen* 1a. Kurze poetische Erzählung mit phantastischem Inhalt, b. Erzählung mit phantasiehaften Erlebnissen der realen Wesen, sowie ihren Begegnungen mit erfundenen Wesen, Figuren und Gestalten 2. Allgemein ganz übertriebene Erzählung über etwas Erfundenes. Der gleiche Autor schreibt über den Begriff *Volkserzählung* (*gatk*a): 1. Eine einfache Erzählform unglaublichen (wundersamen) Inhalts, 2. Erfundenes, Unsinn, bedeutungslose Erzählung. Das kroatische Verb „*bajati*“ (unvollendet, aus dem Orientalischen) gehört den Muttersprachlern an und kommt in der mündlichen Volksdichtung vor. Hierbei haben wir zwei Bedeutungen hervor: 1. Im ethnologischen Sinne bedeutet „*bajati*“ das Aussprechen besonderer Wörter und das Verrichten besonderer Handlungen, um jemanden mit einer Krankheit oder einem Unheil zu treffen oder dieses von ihm zu nehmen, 2. Schönreden, eine Geschichte über etwas spinnen, das nicht der Wahrheit entspricht, bzw dem Wunsch entspringt, jemanden zu hintergehen.

Das kroatische Adjektiv „*bajan*“ (*traumhaft*) wird in der Literatur als zauberhaft, herrlich, wundervoll und hinreisend verwendet, während das Adjektiv „*bajkovit*“ (*märchenhaft*) darauf hinweist, dass ein Phänomen Elemente eines Märchens enthält oder dass etwas wie im Märchen ist.³

In der Literatur gibt es zahlreiche Definitionen darüber, was ein Märchen ausmacht. Zum Beispiel:

Karl Justus Obenauer (*Das Märchen*) sieht die Merkmale eines Märchens in seiner eindeutigen Struktur und der Gliederung in mehrere Teile, in der Leichtigkeit der Geschehnisse, im Wechsel zwischen Realem und Irrealem, in der Bedeutungslosigkeit der Lehre, im Happy End, im Wunderbaren und Zauberhaften, in Erfüllung der Kinderwünsche, im Urerlebnis der Romantik.

André Jolles hebt hervor, dass im Märchen alles so angeordnet wird, dass es der naiven Moral entspricht.

Vladimir Jakovljevič Propp betont die strenge Struktur des Märchens, in dem das Reale und das Wunderbare in gegenseitigem Zusammenspiel stehen und Einzelheiten ohne Beschreibungen aneinandergereiht werden.

Milan Crnković bestimmt „das Wunderbare“ als Hauptmerkmal des Märchens.

Er hat die These aufgestellt, dass sich kein Leser über den Übergang aus der realen in die

² Vladimir Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb, 1994.

³ Vladimir Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb, 1994., 27.

übernatürliche Welt wundert. Somit verhält sich das Übernatürliche im Märchen als wäre es etwas Reales und verleiht ihm dadurch das Hauptmerkmal. Crnković ist der Meinung, dass die Erzählung („priča“) ein übergeordneter Begriff allen restlichen einfachen Prosagattungen ist: dem Märchen, der Legende, der phantastische Erzählung und dem Mythos.

Milivoj Solar schreibt, dass das Märchen eine besondere Literaturgattung darstellt, in der das Wunderbare und das Übernatürliche sich mit dem Wirklichen so vermischen, dass es zwischen dem Wunderbarem und dem Wirklichem, dem Natürlichem und Übernatürlichem, dem Möglichen und Unmöglichen keine richtigen Gegensätze gibt. Manche Märchenmotive, wie zum Beispiel das Wunderbare, das Wiederholen oder das Übernatürliche kann man auch in anderen Literaturgattungen auffinden: In Erzählungen, Legenden, Mythen oder Romanen. Aus diesem Grund kann man das Märchen, aber auch andere einfache Literaturformen als präliterarische Gattungen oder literarische Grenzgattung ansehen.

Ivo Zalar meint, dass alle Märchenformen, obwohl sie verschiedene Themen, Motive, Tendenzen und grundlegende Zustände behandeln, jedoch Gemeinsamkeiten vorweisen. Neben den realen Menschen- und Tiergestalten gibt es häufig auch übernatürliche Gestalten des Guten und Bösen: Feen, Hexen, Drachen, Werwölfe, Vampire, Riesen und Zwerge. Es werden Metamorphosen und Umwandlungen geschildert: Schlangen verwandeln sich in Mädchen und umgekehrt, Frösche in Prinzen, Zauberer in Mäuse und Löwen, Wörter in Frösche oder Goldmünzen usw.: es gibt keine langen Beschreibungen oder Angaben zu Orten oder zur zeitlichen Bestimmung, die Gestalten sind eindimensional, der Erzählstil ist einfach. Stjepko Težak versammelt alle angeführten Definitionen mit der Behauptung, dass man nicht falsch liegen kann, wenn man den Begriff Märchen für alle Erzählungen verwendet, in denen das Weltbild auf irrealen, übernatürlichen Elementen aufgebaut wird und in denen, wie im Zeichentrickfilm, alles möglich ist. Težak betont weiterhin, dass nicht alle Elemente des Volksmärchens oder der grimmschen Märchen immer erfüllt werden müssen.

Somit kann man alle Werke, in denen etwas Unerklärbares passiert, als Märchen bezeichnen. Doch betrachtet man die Entwicklung der literarischen Wirklichkeit von Charles Perrault bis heute, so kann man eine Gliederung in das klassische und das moderne Märchen erkennen. Nun kann man weiterhin, aufgrund von Carrolls *Alice im Wunderland* (1864), auch von einer phantastischen Erzählung sprechen. Als Hauptfiguren führt Carroll Kinder ein, die gerne spielen und in Phantasiewelten reisen.

Klassische Märchen

Das Wort *klassisch*⁴ bedeutet: 1. Der sich auf die antike Welt bezieht, der für die Klassik, den Klassizismus charakteristisch ist, 2. Im übertragenen Sinne als vorbildlich anerkannt, erstrangig, ausgezeichnet (in der Literatur oder der Kunst). Der Begriff *klassische Literatur* bezeichnet im engeren Sinne die Literatur der alten Griechen und Römer, oder sonst vorbildliche Literaturformen überhaupt.

Der Terminus *klassische Märchen* wird im Sinne von vorbildlichem Märchen gebraucht, wobei man damit Märchen beschreibt, die das Kunstmärchen bzw. das Autorenmärchen in der Weltliteratur begründet haben. Diese verfassten von 1696 bis 1888 Charles Perrault, Jeanne-Marie LePrince De Beaumont, Jacob und Wilhelm Grimm, Alexander Sergejewitsch Puschkin, Hans Christian Andersen, Božena Němcová, Alexander Nikolajewitsch Afanasjew und Oscar Wilde. Das klassische Märchen kann man an mehreren Merkmalen erkennen: Außer an der Entstehungszeit auch an der Einzigartigkeit der realen und der übernatürlichen Welt, an der stereotypen Komposition, am Konflikt zwischen Gut und Böse und dem Sieg des Guten, an der Bewältigung von Aufgaben und dem Bestehen von Prüfungen, am Belohnungsaufschub, dem Wiederkehren von Handlungen, dem Wiederholen von Handlungen oder Dialogen, sowie an Motivketten wie Schlössern und Hüttchen, den Königen und Königinnen, den Holzfällern und Schustern, an den übernatürlichen Helfern aus der Welt der Feen, Zauberinnen, Riesen und Drachen, sowie an den unerklärlichen Ereignissen, den Zaubergegenständen und -worten.

Der Terminus *klassische Märchen* wird auch für Werke verwendet, die in der kroatischen Literatur von 1863 bis 1922 entstanden sind und von August Šenoa, Vladimir Nazor, Ivana Brlić-Mažuranić und Josip Cvrtila geschrieben wurden.

Moderne Märchen

Mit der Umformung des klassischen Märchens hat schon Hans Christian Andersen begonnen. Andersen beginnt das Märchen nicht nur mit ständigen und stereotypen Einleitungen wie z.B. „Es war einmal ein König...“, sondern auch in medias res, mit Beschreibungen von Landschaften, Dialogen, mit Veränderungen der Erzählsicht oder Ironisierungen der klassischen Märcheneinleitung, wie zum Beispiel: „Es war einmal eine Ente...“, „Es war

⁴Nach: Bratoljub Klaić: *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990, 694.

einmal ein richtiger Student...“⁵ (*Das Heinzelmännchen beim Speckhöcker*⁶). Während die Beschreibungen in einem klassischen Märchen sehr kurzgefasst sind, bereichert das moderne Märchen seine Erzähltechnik. Beschreibungen von Charakteren, Orten und Zeitangaben sind inhaltsreicher und gehaltvoller, immer öfter kommen funktionale Landschaftsbeschreibungen und Stilfiguren vor, die Handlungsweisen der Charaktere sind handlungsmotiviert.

Außer den Prinzen, Prinzessinnen, Holzfällern, Hirten, Feen oder Zauberern können im modernen Märchen zahlreiche andere Erscheinungen die Rolle eines Charakters übernehmen, von einem weggeworfenen kaputten Glasstück einer Flasche bis hin zu Spielsachen, Figuren oder Papiergestalten. Moderne Märchen erkennt man auch am Weglassen der Belohnung oder Strafe. Die endgültige und verdiente Belohnung muss nicht unbedingt erfolgen, sondern gerade diejenigen umgehen, die sie verdient haben oder aber auch zu spät kommen (nach der Ausübung der moralen Gerechtigkeit stirbt die Figur).

Die Reformulierung der poetischen Prämissen von Andersen wurde von Oscar Wilde radikalisiert und fortgeführt. Er stellt das Märchen auf eine hohe ästhetische, sprachliche und stilistische Ebene, die an folgenden Merkmalen wohl erkennbar ist: Der Erzählhandlung, der Auswahl an Themen und Motiven, der Belebung und dem Anthropomorphisieren, dem Aufbau der Figuren, der spezifischen Verflechtung des Wunderbaren und Realen und der Begründung auf der neutestamentlichen Wahrheit. Damit hat Oscar Wilde eigentlich das moderne Märchen gegründet. Die weitere Umsetzung des klassischen Märchens führen die Brüder Karel und Josef Čapek fort. Ihnen geht es nicht um das Hervorheben von Belohnung oder Strafe je nach Handlungsaufbau, sondern um die Darbietung der neuzeitlichen Wirklichkeit, die dem gewöhnlichen Menschen oft tragisch erscheint. Keiner vor den Brüdern Čapek hat so sehr danach gestrebt, unsinnige oder Nonsense- Situationen zu beschreiben, in die ein gewöhnlicher, die geltenden Gesetzmäßigkeiten und Vorschriften ausführender Mensch nach hineinschlittern kann.

In der kroatischen Literatur haben Vladimir Nator (enge Verbindung zu Oscar Wildes Märchen) und Josip Cvrtila (Nähe zu Andersens Märchen) den Anstoß zu modernen Märchen gegeben, was teilweise von Jagoda Truhelka (enge Verbindung zu Čapeks Märchen) fortgesetzt wurde. Einen richtigen Boom erlebt das moderne Märchen in den Werken von Sunčana Škrinjarić, Nada Iveljić, Višnja Stahuljak, Zvezdana Odošić, Ante Gardas,

⁵HansCh. Andersen: *Patuljak kod trgovca*, u HansCh. Andersen, *Bila jednom jedna patka*, Naklada Pavičić, Zagreb, 1994, 53.

⁶http://www.kritikatur.de/Hans_Christian_Andersen/Das_Heinzelmaennchen_beim_Speckhoecker

Snježana Grković-Janović, Želimir Hercigonja, Jadranka Klepac oder Vjekoslava Huljić.

Phantastische Erzählungen

Während man im klassischen Märchen nicht an der Existenz des Wunderbaren oder Übernatürlichen zweifelt, wird im modernen Märchen dieser Zweifel jedoch deutlich hervorgehoben. Wird nun die wirkliche von der übernatürlichen Welt getrennt, beispielsweise durch einen Traum, einen Sturz in ein Loch oder durch das Öffnen einer unsichtbaren Tür, dann kann man von einem neuen Genre sprechen, nämlich dem Genre der phantastischen Erzählung. In diesem Genre sind die Hauptfiguren Kinder, die gerne spielen und ihrer Phantasie freien Lauf lassen. Solche Erzählungen thematisieren das Moderne, außerdem können in ihnen imaginäre Gestalten auftauchen (Feen, Zwerge, Zauberer, Hexen, Riesen, Drachen), jedoch in einer neuen Rolle und mit schwächeren Zauberkraften.

Als Begründer der phantastischen Erzählung gilt Lewis Carroll mit den Werken *Alice im Wunderland* (1865) und *Alice hinter den Spiegeln* (1872), in denen er die Eigenschaften der phantastischen Erzählung festlegt: Der Bezug zum Modernen, Kinder als Hauptfiguren, das Auftauchen von imaginären Gestalten, sowie die unglaublichen Situationen und die obligate Wiederkehr in die Wirklichkeit. Die gleichen poetologischen Prämissen verfolgen auch Lyman Frank Baum mit seinem *Zauberer von Oz* (1900), sowie James Matthew Barrie mit seinem Werk *Peter Pan* (1906) usw.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden in der kroatischen Literatur Werke verfasst, die man als moderne Märchen und phantastische Erzählungen bezeichnen kann. Die Vertreter dieser neuen Form sind folgende Autoren: Sunčana Škrinjarić, Nada Iveljić, Višnja Stahuljak, Dubravka Ugrešić, Dunja Kalilić, Anica Gjerek, Maja Gjerek Lovreković, Stanislav Femenić, Ljerka Car-Matutinović, Željka Horvat-Vukelja, Tihomir Horvat, Vjekoslava Huljić, Jadranka Klepac, Zvezdana Odošević, Lidija Bajuk Pecotić und andere.

Danach sind folgende Grundprinzipien zusammenzufassen, nach denen das klassische und das moderne Märchen, sowie die phantastische Erzählung zu bestimmen sind:

- Klassische Märchen erkennt man an der Einheit zwischen der realen und ausgedachten Welt, wie auch an der stereotypen Komposition, dem Konflikt zwischen Gut und Böse, sowie dem Sieg des Guten mit einigen Ausnahmen. Man erkennt sie außerdem an der Bewältigung von Aufgaben und Prüfungen, am Belohnungsaufschub, am Verlassen des Hauses, an wiederkehrenden Handlungen und Dialogen, an der Handlung an entlegenen Handlungsorten,

wie an Schlössern und Hütten sowie an der Präsenz folgender Figuren: Den Königen und Königinnen, Holzfällern und Schustern, den übernatürlichen Helfern aus der Welt der Feen, Zwerge, Zauberinnen, Riesen und Drachen. Erkennbar sind sie auch an den ungeklärten Geschehnissen, den zauberhaften Gegenständen und Worten und letzten Endes an ihrer Lehre.

- Moderne Märchen verwenden klassische Motive auf eine neue Art und Weise. In ihnen kann man moderne Motive erkennen, auch wird die verdiente Belohnung oder Strafe oft ausgelassen, außerdem kommt es zu unerwarteten Wendungen. Gestalten des modernen Märchens sind anthropomorphisierte Gegenstände aus der realen Welt, sowie der Pflanzen- und Tierwelt. Die Gestalten sind nicht statisch, sondern entwickeln sich und verändern damit ständig. Außerdem finden Beschreibungen psychologischer und sozialer Figuren statt, das Märchen ist inhaltsreicher, Ironie und Nonsense kommen zum Ausdruck, die Lehre wird am Schluss ausgelassen.
- Phantastische Erzählungen haben sich am stärksten vom klassischen Märchen abgekoppelt und sich dem genrebildenden Märchen *Alice im Wunderland* (1864) von Carroll angenähert. Solche Erzählungen thematisieren das Spiel, die Kindheit und das Erwachsenwerden. Es dominieren moderne Motive, die stereotype Komposition wird weggelassen, es findet ein Übergang aus der realen in die imaginäre Welt statt, man zweifelt am Dasein der übernatürlichen Welt. Hauptfiguren sind Kinder, die gerne spielen und ihrer Phantasie freien Lauf lassen. Imaginäre Figuren haben meistens die Rolle eines mysteriösen Freundes.

Geschichtlicher Umriss über das Weltmärchen

Beobachtet man das Kunst- oder Autorenmärchen, ist sofort ein grundsätzlich verschiedenes Verhältnis zur literarisch-künstlerischen Realität zu bemerken, welches vom Ablehnen bis hin zur Akzeptanz dieser Realität reicht.

Während das Volksmärchen seine Wurzeln in der unbestimmten Zeit, in der Vorzeit oder in der mythischen Zeit⁷ hat, weiß das Kunstmärchen genau wann und wo es entstanden ist, sowie wie sich die vorherrschende literarisch-künstlerische Realität darauf ausgewirkt hat. Die Geschichte des weltlichen Kunstmärchens ist sehr umfangreich und kann ununterbrochen vom 17. Jahrhundert verfolgt werden. Sein Ursprung liegt im französischen Klassizismus, in einem diesem Genre eigentlich völlig missgünstigen Umfeld. Charles Perrault (1628-1703) entfernt sich von den antiken Motiven und dem regelmäßigen Vers, da er hervorhebt, dass die

⁷ Stipe Botica: *Mit hrvatske narodne bajke*, u: Zlatni danci 3 – Bajke od davnina pa do naših dana, Pedagoški fakultet, Osijek, 2001., 7.

Volksliteratur, aber vor allem das Märchen, sehr wertvoll ist und als Thema der Salongespräche dienen könnte. Im Jahre 1696 veröffentlicht Perrault das Märchen *Dornröschen* und im Jahre 1697 das Märchen unter dem Titel *Märchen meiner Mutter Gans oder Märchen aus vergangener Zeit einschließlich Moral*, womit der Anfang des Kunst- oder Autorenmärchens gesetzt wird. Perrault hat viele Nachfolger und Nachahmer, einer der Bekanntesten ist die Schriftstellerin Jeanne Marie Leprince de Beaumont (1711-1780)⁸. Das Märchen fand im Klassizismus keine Anerkennung, wurde im Gegensatz dazu in der Epoche der Romantik stark begehrt, da diese Periode im Gedankenreichtum des Märchens seine literarische Welt finden und aufbauen kann. Das Märchen der Romantik hatte das Volksmärchen auch weiterhin in allem nachgeahmt, doch es hat es auch bereichert, indem neue Möglichkeiten gesucht wurden. Die bekanntesten Autoren des romantischen Märchens sind Johann Ludwig Tieck (1773-1853), Wilhelm Hauff (1802-1827), Alexander S. Puschkin (1799-1837), Alexander N. Afanasjew (1826-1871), Božena Němcová (1820-1862), Gustav Schwab (1792-1850), Peter Ch. Asbjørnsen (1812-1885) und Jørgen E. Moe (1803-1882). Wie schon erwähnt, hat Perrault im Klassizismus als Grundlage des Kunstmärchens das Volksmärchen genommen. In der Romantik folgen ihm darin Jeanne Marie Leprince de Beaumont, die Brüder Grimm, Puschkin, Němcová und Afanasjew. Außer zum traditionellen Märchen öffnet Hans Christian Andersen den Weg auch dem modernen Märchen, das von Oscar Wilde zur ihrer Vollkommenheit gebracht wird. Der bekannteste Schriftsteller moderner Märchen zwischen zwei Kriegen ist Karel Čapek mit seinem Bruder Josef Čapek. Sie veröffentlichen Märchen unter dem Titel *Neun Märchen des Karel Čapek und noch eines von Josef Čapek als Belohnung für den fleißigen Leser*⁹ (*Devet bajki Karela Čapeka i još jedna Josefa Čapeka kao nagrada marljivu čitatelju* (1932).

Geschichtlicher Umriss des kroatischen Märchens

Während man das Weltmärchen in einer umfangreichen literarischen Diachronie verfolgen kann, sind in der Diachronie des kroatischen Märchens drei Momente im Zeitraum von 1863 bis 1951 sichtbar, die den Anstoß der Gattungskonstituierung geben, jedoch keine Kontinuität vorweisen. Den ersten Anstoß gab August Šenoa mit seiner Geschichte *Der Schuster und der*

⁸ Milan Crnković: *Dječja književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1990.

⁹ Opaska prevoditelja

*Teufel*¹⁰ (*Postolar i vrag*) (1863), den zweiten Ivana Brlić-Mažuranić mit ihrem *Märchen aus Urväterzeiten* (1916) und den dritten gab Sunčana Škrinjarić mit ihrem *Das tanzende Kleid des gelben Löwenzahns* (1951).¹¹ Alle drei Versuche blieben leider ohne Erfolg. Erst am Ende des 20. Jahrhunderts und nach dem Erscheinen einer neuen Generation von

Märchenschriftstellern, zeigt sich das kroatische Märchen in seinem wahren Licht.

Die anfängliche Phase des kroatischen Märchens ist nach Ivo Zalar die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Anfang des 20. Jahrhunderts. In dieser Phase werden unter dem sehr starkem Einfluss der Weltliteratur auch in Kroatien Anthologien übersetzt und in verschiedenen Zeitschriften (z.B. *Bosiljak*, *Smilje*, *Bršljan*) herausgegeben. So konnten die kroatischen Kinder und Jugendliche auch Märchen wie *Der gestiefelte Kater* (*Šarenimačak*, *KumMačakiliMačak u čizmama*) von Charles Perrault, *Wie Jaromil zu seinem Glück kam* und *die Waldfee* von Božena Němcová, sowie *Den bösen Fürsten*, *Das Gänseblümchen* und *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern* von Hans Christian Andersen lesen, wie auch das Versmärchen *Vom Fischer und dem Fischlein* von Alexander S. Puschkin, *Die sieben Raben* und *Hänsel und Gretel* der Brüder Grimm, sowie Übersetzungen vieler anderer Märchen lesen. Diese Phase ist eine bedeutende Vorbereitungsphase für den Beginn und die weitere Entfaltung des kroatischen Märchens, wie auch für das Verfassen authentischer Werke.

August Šenoa nahm die aus der Volksliteratur hervorgegangene Weltliteratur als Vorbild auf und verfasste Erzählungen („povjestic“) wie *Der Schuster und der Teufel* (*Postolar i vrag*) (1863), *Das Haus der Pest* (*Kugina kuća*) (1869) und *Die steinernen Hochzeitsgäste* (*Kameni svatovi*) (1869), doch sein literarisches Schaffen fand keine Nachfolger.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts findet das kroatische Märchen ihre besten Beispiele in Werken von Vladimir Nazor, Ivana Brlić-Mažuranić, Jagoda Truhelka und Josip Cvrtila. Sie bilden die Grundlage für viele neue märchenhafte Wege. Doch dieser wunderbare und fruchtbare Beginn wird 1944 mit der dritten Ausgabe von Cvrtilas Sammlung *Ivanjska noć* unterbrochen. Für das Märchen beginnt damit eine ungünstige Zeit politischer Einflüsse, bzw. eine Zeit der Stille. Auf jeden Fall hatten einen ausgesprochen negativen Einfluss auf die Kontinuität der Gattung insbesondere der Erste und der Zweite Weltkrieg.

Die ungünstige Phase in der kroatischen Literatur nach 1945 bezieht sich nicht nur auf das Märchen, man kann im ganzen Bereich der nationalen Literatur verfolgen, wie das Schaffen

¹⁰Opaska prevoditelja

¹¹Das Märchen *Das tanzende Kleid des gelben Löwenzahns* von Sunčana Škrinjarić wurde im Jahre 1951 herausgegeben. Es erschien in der achten Ausgabe der Monatsschrift „Žena u borbi“, dem Presseorgan der Kroatischen Antifaschistischen Frauenfront, unter der Rubrik: „Čitaj, majko, svom djetetu“. Die monographische Ausgabe *Das tanzende Kleid des gelben Löwenzahns* erscheint 1963. Mehr darüber in: Dragica Dragun: *Između bajke i zbilje, književnost za djecu* Sunčane Škrinjarić, magistarski rad, 2006., 15-19.

erstickt wird. Petar Šegedin, Miroslav Krleža und Vlatko Pavletić waren die wichtigsten Autoren, die entschieden gegen Verhältnisse protestiert haben, in denen man von Schriftstellern erwartet, dass sie vor allem gesellschaftliche Dienstleistende werden.¹² Fern von der ungünstigen gesellschaftlichen Konstellation veröffentlicht die junge Schriftstellerin Sunčana Škrinjarić mit fünfzehn Jahren die Gedichtsammlung unter dem Titel *Die Schirmpilze (Sunčanice)* (1946) und 1951 das Märchen *Das tanzende Kleid des gelben Löwenzahns (Plesna haljina žutog maslačka)*, doch diese Publikationen haben jedoch nicht den entscheidenden Impuls gegeben, um die verhinderte Entwicklung anzuregen. Ein Grund dafür war wohl die Tatsache, dass ihr Märchen in der Rezeption keine öffentliche Debatte auslöste. Erst zwanzig Jahre danach veröffentlicht sie drei neue Bücher unter den Titeln *Kaktus-Märchen (Kaktus bajke)* (1970), *Der Sommer im blauen Mantel (Ljeto u modrom kaputu)* (1972) und *Zwei Gelächter (Dva smijeha)* (1973).

Einen historischen Platz in der Entwicklung des modernen Märchens und der phantastischen Erzählung nehmen die Werke *Das Pferdchen mit dem goldenen Sattel (Konjić sa zlatnim sedlom)* (1967) von Nada Iveljić, *Kaktus-Märchen (Kaktus bajke)* (1979) von Sunčana Škrinjarić, *Die kleine Flamme (Mali plamen)* (1971) von Dubravka Ugrešić, sowie das Werk *Das Häuschen mit dem roten Hut (Kućica sa crvenim šeširom)* (1974) von Višnja Stahuljak an.

Obwohl das Ende des 20. Jahrhunderts durch eine enorme Technologieentwicklung gezeichnet ist, wie auch durch Schnelligkeit und Globalisierung, findet man in der Kinderliteratur nicht nur in Märchen, sondern auch in Geschichten und Romanen nach wie vor Prinzessinnen, Prinzen, Arme, gute und böse Menschen, verzauberte Schlösser und

¹²Diesen Zeitraum beschreibt Stjepan Hranjec wie folgt: „Nach 1945 tritt der kommunistische Zeitraum der Nachkriegszeit ein („Der Umschwung“, sowie es ein Volkskluger nennen würde!). Dieser Zeitraum hat einerseits die Einstellung auferlegt, dass genau ab diesem Moment wahre Literatur entsteht und andererseits, dass diese Literatur klar, offen und transparent den Zielen der neuen Herrschaft dienen sollte, sowie die Verdienste des Befreiungskampfes stärken sollte. Das Buch entwickelte sich zu einem gehorsamen, verschreckten und sehr disziplinierten Dienstmädchen (sowie, übrigens, die ganze Kultur). Sie diente den täglichen politischen Bedürfnissen, war belastet durch die schwarz-weiße Herangehensweise und wurde zum Profilierungsmittel für die „Ingenieure für Seelen“. Eine Reihe von Schriftstellern, auch die der Kinderliteratur, war in der gleichen Situation. (...) Jedoch stieß dieses Modell der Instrumentalisierung von Literatur und der ästhetische Dogmatismus sehr schnell auf ersten Widerstand. Nach der Auflösung des Informbüros 1948, widersetzt sich Petar Šegedin auf dem zweiten Zagreber Kongress der jugoslawischen Schriftsteller im Jahre 1949 in seinem Referat unter dem Titel *Über unsere Kritik (O našoj kritici)* dem vulgären literarischen Praktizismus. Der Widerstand wurde besonders auf dem dritten Schriftstellerkongress in Ljubljana zum Ausdruck gebracht, auf welchem Miroslav Krleža hervortritt, indem er die Freiheit des schriftstellerischen Schaffens verteidigt. Im gleichen Jahr wird die Zeitschrift *Krugovi* herausgegeben, in der der Anstifter und Herausgeber Vlatko Pavletić sein Essay *Es soll Lebendigkeit geben (Neka bude živosti)* veröffentlicht. Im Essay wird folgendes hervorgehoben: „Literatur kann sich nur auf dem Prinzip der Schaffensfreiheit entwickeln“. Vgl. dazu: Stjepan Hranjec: Pregled hrvatske dječje književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 2006., 90-91.

Hütten, Feen, Zwerge, Riesen, Drachen, aber auch geheimnisvolle Welten. Neben schon genannten Schriftstellerinnen kommt eine neue Generation von Märchenautoren zu Geltung. Dazu gehören Dunja Kalilić, Zvezdana Odošić, Anto Gardaš, Snježana Grković-Janović, Želimir Hercigonja, Vjekoslava Huljić, Željka Horvat Vukelja, Anica Gjerek, Maja Gjerek Lovreković, Lidija Bajuk Pecotić, sowie Jadranka Klepac. Die ersten Erzählungen und Märchen mit christlichen Motiven verfassen Sonja Tomić, Božidar Prosenjak, Stjepan Lice, Anica Gjerek und Maja Gjerek Lovreković.

Erzählungen und Romane mit märchenhaften Motiven

Märchenhafte Motive sind auch in postmodernen Erzählungen und Romanen zu erkennen, in welchen die literarische Welt aus realen und übernatürlichen Motiven zusammengesetzt wird. Dazu gehören wieder Feen, Zwerge, Riesen, Hexen, Zauberer, gute und böse Figuren, wie auch das Zusammenspiel von Belohnung und Strafe, sowie das Verkleiden und Verwandeln. Sind in klassischen Märchen die Hauptfiguren zumeist Prinzessinnen, Prinzen oder arme und heiratsfähige Söhne und Töchter, sind es in phantastischen Erzählungen und Romanen Kinder, die gerne spielen und mit ihrer Phantasie neue Welten schaffen.

Hierbei handelt es sich um folgende Werke: *Die Fee von Velebit (Vila Velebita)* (1995) von Tihomir Horvat, *Die wundersame Schuppe (Čudesna krljušt)* (1995) von Zvezdana Odošić, *Die Reise des Zwergen Zvončić (Putovanje patuljka Zvončića)* (1997) von Željka Horvat-Vukelja, *Der weiße Schornsteinfeger (Bijeli dimnjačar)* (1997) von Anica Gjerek und Maja Gjerek Lovreković, *Zwergen leben in Kugeln (Patuljci žive u kuglama)* (2000) von Jadranka Klepac, *Čampro* (2000) von Vjekoslava Huljić, *Die Stadt der Phantasie (Maštograd)* (2001) von Stanislav Femenić, *Plakatida, die Erlebnisse der Zagreber Sava-Jungs (Plakatida, Dogodovštine zagrebačkih Saveka)* (2001) von Nada Iveljić, *Flämmchen sucht nach Feuerstelle (Plamićak traži ognjište)* (2001), *Janica, das Schneemädchen (Snjegjanica)* (2002) von Sabina Koželj Horvat, *Das märchenhafte Abenteuer eines kleinen Jungen (Velebitske vilin-staze)* (2002), sowie *Der Holzwächter (Čuvar drveta)* (2004) von Snježana Grković-Janović, *Die Zwergen der Steineiche, Bewohner des Steineichenwaldes (Patuljci Luži, Stanovnici šume hrastova lužnjaka)* (2004) von Nada Iveljić usw.

Reale und imaginäre Motive

Die reale und imaginäre Welt sind im klassischen Märchen einheitlich, so dass der Übergang aus der einen in die andere Welt ganz selbstverständlich erscheint. Dies bestätigen zahlreiche Szenen, in denen es normal ist, dass Feen, Zwerge, Hexen, Drachen, Riesen, Wolken, Blumen oder andererseits auch natürliche Erscheinungen, sowie verschiedene Gegenstände und Figuren aus der Pflanzen-, Tier- und Unterwasserwelt plötzlich Könige, Königinnen, Schneider, Schuster, arme Witwer und viele andere Figuren aus der realen Welt treffen.

Ein Beispiel dafür kommt aus Andersens Märchen *Der Froschkönig oder der eiserne Henrich*: Als der Prinzessin ihr goldener Ball in den Brunnen fällt, taucht ein Frosch auf und fragt sie: „Was hast du vor, Königstochter, du schreist ja, dass sich ein Stein erbarmen möchte?“¹³. Oder ein anderes Beispiel aus Andersens *Goldenem Vogel (Zlatna ptica)*: „Der älteste Sohn machte sich auf den Weg: Er vertraute auf seinen Verstand und meinte den goldenen Vogel zu finden. Er ging eine Weile und sah am Rande des Waldes einen Fuchs. Er griff sofort nach seinem Gewehr und nahm ihn ins Visier. –Nein, warte!- rief ihm der Fuchs zu. – Tu das nicht, ich werde dir als Gegenleistung einen guten Rat geben.“¹⁴

Obwohl auch in modernen Märchen die reale und die imaginäre Welt zerschmelzen und eins werden, kann jedoch die Grenze zwischen ihnen manchmal auch ganz klar zum Ausdruck gebracht werden. Beides kann man in Werken von Snježana Grković-Janović finden. Ein Beispiel dafür kommt aus *Dem gestohlenen Frühling (Ukradeno proljeće)*¹⁵: Während Hreb und Blaga die diesjährige Weizenernte bestaunten, wollte Hreb etwas sagen, wobei er „etwas Unerwartetes erblickte und verstummte. Vor ihnen stand eine ältere Dame mit einem Korb in der Hand. Woher tauchte sie nur auf?! Wieso sahen sie sie nicht über die Wiese laufen, oder kam sie durch den Wald, doch wie konnte sie sich so still daherschleichen? Hreb hatte immer Respekt vor älteren Menschen und forderte die Alte auf: „Komm, Mütterchen, setz dich zu uns. Es ist sehr heiß und wir sitzen im guten Schatten und haben sehr feines Mittagessen.“ Im folgenden Beispiel wird die reale Welt von der imaginären durch einen Traum eines Mädchens namens Jelica getrennt. „Schliefe Jelica nicht, würde sie nun sehen, wie schnell der Mond, obwohl er im Fenster wie eine silberne unbewegliche Laterne zu sehen war, an den Wolken vorbeieilte.“¹⁶ Als der Wind Jelica aufweckte, ging sie zum Fenster. „Am offenen Tür stand ein Rappe und auf ihm saß eine weiß bekleidete Reiterin. Das Pferd schwenkte

¹³Hans Christian Andersen: Crvenkapica i druge priče, Naklada Pavičić, Zagreb, 1994

¹⁴Hans Christian Andersen: Zlatna ptica, Naklada Pavičić, Zagreb, 1994., 110.

¹⁵Snježana Grković-Janović: Ukradeno proljeće, Školska knjiga, Zagreb, 2002., 15.

¹⁶Snježana Grković-Janović: Striborovim stazama, Laus Split, 1997., 10.

seinen Kopf und trat mit den Hufen gegen den harten Stein. Seine lange Mähne wehte ihm um den Kopf. –Hrr, hrr...- Jelica schaute sich die schlanke Reiterin ein wenig besser an, erblickte ihre goldenen Haare und einen weißen Schleier, so wie ihn nur die Feen haben. –Kosjenka!- Man hörte ein leises Kichern, ähnlich den Schellen. Jelica wickelte sich schnell ihr Tuch um den Kopf und schleichte sich aus dem Kinderzimmer.“ (Snježana Grković-Janović, *Auf den Spuren von Stribor (Striborovim stazama)*)¹⁷

Es gibt auch weitere Unterschiede zwischen den modernen und den klassischen Märchen. Im modernen Märchen sind der Ort und die Zeit öfter festgelegt, die Figuren sind individuell charakterisiert mit ihren psychologischen und sozialen Eigenschaften. So sind die Figuren nicht vorgegeben und auch nicht statisch, sondern durchlaufen eine Entwicklung und es kann außerdem sogar zu ihrer Bekehrung kommen. Das Märchen ist zudem inhaltsreicher, wie auch die Beschreibungen in ihr. All dies führt dazu, dass es manchmal nicht einfach ist zu erkennen, ob es sich um ein modernes Märchen oder eine phantastische Erzählung handelt. Weicht das moderne Märchen vom klassischen stark ab, so sind sie an einer Gattungsgrenze angesiedelt und sind auch als phantastische Erzählung zu definieren.

Milivoj Solar schreibt darüber: „Die Phantastik kann sich, als ein besonderes Literaturgenre, von der phantastischen Literatur insgesamt durch ihren spezifischen Aufbau unterscheiden, da er vom Leser ein ständiges Dilemma über die genauere Bedeutung des gerade Gelesenen abverlangt. Sie fordert außerdem seinen Zweifel an der möglichen natürlichen Erklärung, sowie die unaufhebbare Unsicherheit über die Grenze zwischen der natürlichen und unnatürlichen Ordnung der Welt und des Lebens.“¹⁸

Der Aufbau des klassischen Märchens

Die literarischen Werke in Prosa kann man in kleinere semantische Einheiten oder Motive zerlegen. Sie sind gekennzeichnet durch erkennbare Abschnitte, Teile oder Kapitel, welche den äußeren Aufbau eines literarischen Werks darstellen. Es gibt außerdem den inneren Aufbau der Motive, der von der Idee des Künstlers abhängig ist. Somit muss der innere Aufbau, also die Einleitung, der Hauptteil und der Schluss nicht der Reihenfolge nach angeordnet werden, er kann auch umgestellt (beispielsweise kann die Einleitung nach dem Hauptteil folgen) und unterbrochen (Abschnitte werden an Stellen unterbrochen, an denen

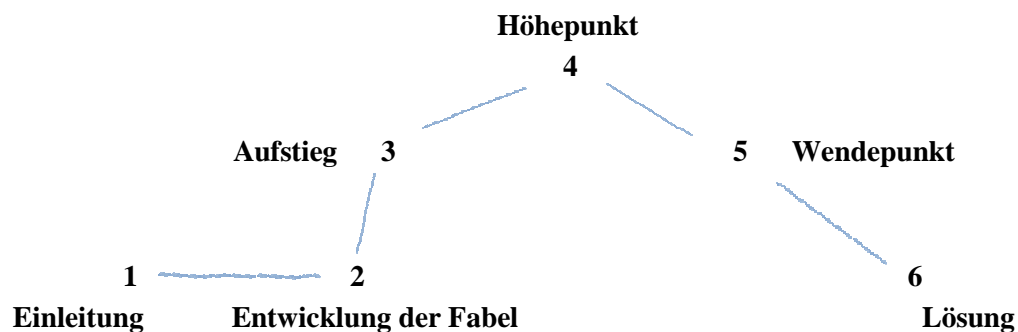
¹⁷ Snježana Grković-Janović: *Striborovim stazama*, Laus Split, 1997., 11.

¹⁸ Milivoj Solar: *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., 97.

man dies nicht erwartet) werden. All diese Methoden rufen besondere Eindrücke hervor, sagen etwas über die künstlerische Schöpfung aus und betonen den künstlerischen Charakter des Sprachgebildes im literarischen Werk, und somit auch seine Unterschiede zum herkömmlichen Sprachgebrauch.¹⁹

In der Literaturwissenschaft gebraucht man den Begriff Struktur (lat. *structura*). Er stellt eine Einheit dar, die eine bestimmte Aufteilung und Verhältnisse zwischen den Gliedern des literarischen Werks impliziert. Die erzählenden Werke sind aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt, die sich auf den Anfang, den Hauptteil und den Schluss beziehen.

Das Märchen *Hänsel und Gretel* der Brüder Grimm hat folgende Struktur:



1. Die **Einleitung** ist im Märchen beständig und unveränderlich. Sie besteht aus mehreren Sätzen, die notwendige Einzelheiten über Ort und Zeit der Handlung oder über Personen geben. Als Beispiel:
„Es war einmal ein armer Holzfäller, der mit seinen zwei Kindern und seiner zweiten Frau, der Stiefmutter der Kinder, in einem Häuschen neben dem großen Walde lebte. Er hatte einen Sohn und eine Tochter namens Hänsel und Gretel. Der Holzfäller verdiente nicht gut, deshalb waren sie arm. Als alles immer teurer wurde, hatten sie nicht einmal Geld für Brot.“²⁰
2. Nach der statischen Einleitung kommt es zum ersten Ereignis, bzw. zur Entwicklung der **Fabel** oder zur Antithese. Es kann auch zum unerwarteten Ereignis kommen,

¹⁹Milivoj Solar: *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., 283.

²⁰Braća Grimm: *Crvenkapica i druge priče*, Naklada Pavičić, 1994., 19.

welches Anspannung hervorruft, bis es gelöst wird.²¹

Mit dem Satz „Als er eines Abends über sein Übel nachdachte und sich im Bett wälzte, atmete er tief ein und sagte zu seiner Frau: -Was wird aus uns, wie sollen wir unsere armen Kinder ernähren, wenn wir schon selber nichts zum essen haben?“,²² beginnt die Fabel im Märchen *Hänsel und Gretel*.

3. Nach der Entwicklung der Fabel folgt der **Aufstieg** oder eine Reihe von Geschehnissen, die meistens in der kausalen Relation Ursache-Folge stehen:
 - Hänsel sammelt nachts Steinchen,
 - Die Stiefmutter und der Vater bringen die Kinder in den Wald,
 - Hänsel verteilt die Steinchen,
 - Die Eltern machen Feuer,
 - Die Eltern lassen die Kinder bei dem Feuer,
 - Die Kinder gehen bei Mondlicht zurück nach Hause,
 - Die Stiefmutter überredet den Vater ein zweites Mal die Kinder in den Wald zu bringen,
 - Hänsel trifft auf eine abgeschlossene Haustür,
 - Hänsel wirft unterwegs Brotkrümel auf den Boden,
 - Die Vögel haben die Brotkrümel gefressen,
 - Hänsel und Gretel kommen zum Lebkuchenhaus,
 - Die Hexe sperrt Hänsel in einen Käfig,
 - Die Hexe knetet Brot und macht Feuer,
 - Die Hexe fordert Gretel auf nachzuschauen, ob der Ofen heiß ist.
4. Der **Höhepunkt** der Handlung ist das dramatischste Ereignis im Märchen, in dem es zum endgültigen Konflikt und zur Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, sowie zwischen guten und bösen Märchenfiguren kommt. Eines seiner Merkmale ist, dass er immer zwei Lösungsmöglichkeiten bietet: Eine davon ist die logische Fortsetzung der bisherigen Handlung, also der Sieg des Bösen. Die andere Lösungsmöglichkeit ist genau das Gegenteil. Sie befreit die gute Figur vom Übel und öffnet den Weg zur Belohnung.

Als im Märchen *Hänsel und Gretel* die böse Hexe Gretel befiehlt, dass sie nachschauen soll, ob der Ofen heiß genug ist, bieten sich zwei Lösungsmöglichkeiten.

²¹Milivoj Solar: *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., 316.

²²Braća Grimm: Ilica i Marica, Naklada Pavičić, 1994., 19.

Eine Möglichkeit wäre, mit der Handlung einfach fortzufahren und der Hexe ihr köstliches Mahl zu ermöglichen, oder die andere Möglichkeit, die Kinder aus dem Haus der Hexe zu befreien. Welchen Weg das Märchen nimmt, kann man schon in Gretel's Satz erkennen: „Ich weiß nicht, wie ichs machen soll; wie komm ich da hinein?“²³ Da antwortete die Hexe: „Dumme Gans! – schrie sie - Die Öffnung ist groß genug, siehst du wohl, ich könnte selbst hinein“ und damit ist auch die Spannung gelöst.

5. Im Höhepunkt sind also zwei Lösungswege möglich. Den Teil, in dem man aufdeckt, welchen Weg die Handlung einschlagen wird, nennt man **Wendepunkt**. In diesem Moment gibt es keine Anspannung und Erwartungshaltung mehr, sondern sie lässt nach.
6. Am Schluss folgt die **Lösung** der Handlung, in der man Informationen oder Antworten auf Fragen bekommt, die nach dem Wendepunkt nur teilweise angesprochen wurden. Dabei handelt es sich meistens um Belohnungen für die guten Märchenfiguren und die Strafen für die Schlechten. Es kann außerdem zum Aufschub der Belohnung kommen, wobei keine Gefahr mehr herrscht, weil sie schon vorher beseitigt wurde.

Am Ende finden die Grimmschen Helden Schatz im Haus der Hexe, packen ihn in Hänsels Taschen und Gretels Schürze und machen sich auf den Weg nach Hause. Doch hierbei findet noch ein kleiner Aufschub des Glücks statt, da Hänsel und Gretel auf großes Wasser zwischen ihnen und ihrem Heim stoßen. Als Helfer kommt dann eine kleine weiße Ente, die die Kinder übers Wasser auf die andere Seite bringt. Man erfährt außerdem, dass die Kinder heil nach Hause kommen und die böse Stiefmutter gestorben ist.

Die Struktur des modernen Märchens, zum Beispiel von Oscar Wilde oder Vladimir Nazor, folgt nicht der Ursache-Folge-Relation, sondern wird oft von unbewussten und assoziativen Motiven unterbrochen.

Zeit und Ort

Das Märchen spielt sich in einer unbestimmten Zeit ab, in welcher Zauberei oft als etwas Selbstverständliches dargestellt wird.

²³<http://www.maerchen.com/grimm/haensel-und-gretel.php>

Die Handlung findet an entlegenen und verborgenen Orten statt, meistens hinter sieben Tälern oder hinter sieben Bergen, am Ende der Welt im dreißigsten Kaiserreich oder irgendeinem anderen unbekannten Reich. Die Handlung spielt sich auch auf Wolken, unter der Erde oder am Meeresgrund ab, wo sich sehr oft auch geheime Schlösser befinden. Außer Königen und Königinnen leben diesen Schlössern auch Zauberer und gefährliche Drachen.

Die märchenhafte Handlung findet vorwiegend in einem verzauberten Wald statt. Dort befindet sich das Zwergenhaus, in dem Schneewittchen Rettung findet, das Lebkuchenhaus der Hexe, welches Hänsel und Gretel anlockt, sowie das Haus von Rotkäppchens Oma. Am Rande des Waldes wartet ein Fuchs auf die drei Söhne des Königs, die auf der Suche nach dem goldenen Vogel sind (Gebrüder Grimm, *Der goldene Vogel*) oder dort treffen die Söhne des Holzfällers auf einen Wicht, der ihre Gutartigkeit auf die Probe stellt (Gebrüder Grimm, *Die goldene Gans*). Einsam zwischen den Bergen umkreist ein dichter Wald das Häuschen des steinalten Mütterchens (Gebrüder Grimm, *Die Gänsehirtin am Brunnen*). Des Weiteren liegt ein altes verfallenes Hüttchen der drei Männlein auch versteckt im Wald (Gebrüder Grimm, *Die drei Männlein im Walde*) und manche der königlichen Schlösser befinden sich in unmittelbarer Nähe von Wäldern (Gebrüder Grimm, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*).

Die Bewältigung von Aufgaben und Prüfungen

Mit dem Verlassen des eigenen Heims beginnt der Konflikt zwischen Gut und Böse sich zu lösen. Am Anfang hat das Böse eine größere Macht, doch je mehr die Handlung ihrem Ende kommt, wird das Gute immer stärker und siegt am Schluss. Die Figuren, die das Prinzip des Guten vertreten, sind die Schwächsten und Hilflosesten, wie zum Beispiel Kinder oder die jüngsten Söhne und Töchter einer königlichen oder armen Verwandtschaft. Um das Böse besiegen zu können, müssen die Guten Aufgaben und Prüfungen bewältigen, damit sie am Schluss die angestrebte Belohnung verdienen. Die guten Märchenfiguren stoßen auf ihrem Weg auf verschiedene Hindernisse wie beispielsweise furchtbare Drachen, Ungeheuer, Hexen, Riesen, Zauberer und verzauberte Wälder. Manchmal müssen sie sogar Leid ertragen. In Märchen bekommen sowohl böse als auch gute Märchenfiguren das Gute angeboten. Ein Beispiel dafür gibt es im Märchen *Die zwölf Monate (Dvanaest mjeseci)* von Božena Němcová, in dem Maruschkavon den zwölf Monaten Hilfe angeboten bekommt, welche sie mit Freude annimmt. Hilfe wird auch Holena angeboten, doch diese lehnt sie hochmutig ab.

Das Gleiche geschieht auch, als eine Fee sich in eine ältere Frau verkleidet und ein hübsches Mädchen um einen Schluck Wasser bittet. Das tut sie auch mit ihrer Schwester, doch diese lehnt schroff ab, der alten Frau Wasser zu geben (Perrault, *Feen*). Ähnlich ist es in der grimmschen Variante, in der drei Zwerge die Heldinnen des Märchens auf die Probe stellen und nur die Gute von ihnen mit Schönheit, Goldmünzen und einem Prinzen belohnen. Die Böse jedoch wird mit Hässlichkeit und auch Fröschen, die aus ihrem Mund bei jedem ausgesprochenen Wort springen und am Ende mit dem Tod bestraft (Grimm, *Die drei Männlein im Wald*).

Im Märchen werden Figuren oft in Tiere verwandelt. Dabei ist die Verzauberung ist meistens eine Folge der bösen Absicht der Stiefmutter und viel weniger die Folge eines leichtsinnigen Fluches der Mutter. Die verzauberte Märchenfigur erträgt solange die Qualen, bis die Zeit reif ist, um sie davon zu befreien. Kommt es aus irgendeinem Grund, meistens aus Ungeduld, dazu, dass die verzauberte Figur hinter das Geheimnis der Verzauberung kommen will bevor die Zeit reif dazu ist, dann wird sie vor eine neue zusätzliche Prüfung gestellt. Ein Beispiel hierfür gibt es im Märchen *Die Froschprinzessin* von Afanasjew, in welchem Iwan die Froschhaut seiner verzauberten Prinzessin verbrennt, woraufhin sie an den Anfang muss, damit er sie erst am Schluss, nach einer erneuten mühevollen Suche im dreißigsten Kaiserreich am Ende der Welt findet. Im Märchen *Die Rosenknospe* von Božena Němcová warnt ein Ungeheuer ein Mädchen vor großen Schmerzen, die sie eigenmächtig ertragen muss und sagt zu ihr: „Nach deinen Qualen wirst du glücklich sein“²⁴. In diesem Märchen hält das Märchen dem Ungeheuer und den Schmerzen drei Mal stand und erträgt schreckliche Qualen, um den hübschen Fürst vom Fluch der Hexe zu befreien.

Die Lehre

Märchen stehen für Liebe, Ehrlichkeit, Natürlichkeit, Bescheidenheit, Weisheit, Vernunft, Ergebung und Glauben und verurteilen Hochmut, Hass, Wut, Bosheit und Eigenliebe. In ihnen wird der Glauben an das Gute zum Ausdruck gebracht, doch das Gute kommt nicht ohne Leid. Das bekommen am stärksten die jüngsten Söhne und Töchter zu spüren, die, obwohl sie die Schwächsten sind, ein reines Herz haben und in der Lage sind, sich dem Bösen zu widersetzen. Märchen sind ein Beweis dafür, dass das Böse ins Gute umschlagen kann, mag das Gute auch kleiner sein als die kleinste Erbse (Andersen, *Fünf aus einer*

²⁴Božena Němcová: *Die Rosenknospe*, in: Božena Němcová, *Zlatokosa djevojka* Sarajevo, 1954., 26.

Erbsenschote), kleiner als das kleinste Weizenkorn, als ein Härchen und ein Strohhälmchen (Brlić-Mažuranić, *Jagor und seine drei Freunde*) oder kleiner als ein Löwenzahnsamen (Cvrtila, *Die Geschichte über einen Löwenzahnsamen (Priča o maslačkovoj sjemenci)*).

Bezweifelt werden diese traditionellen Grundsätze in modernen Märchen von Oscar Wilde oder Vladimir Nator, in denen das Böse das Gute besiegen oder der Glaube unbeständig ist. Deshalb sind die Märchenfiguren nicht statisch, sondern durchlaufen eine Entwicklung. Phantastische Erzählungen thematisieren ihrerseits die Kindheit und das Erwachsenwerden, phantasievolle Reisen und ausgedachte Welten. Sie thematisieren auch das Spiel, manchmal in einem humorvollen Ton. Dementsprechend sind die Helden nicht mehr Erwachsene, sondern Kinder. Das Vorkommen übernatürlicher Figuren stellt eine Hilfe im Erwachsenwerden dar.

Die Märchenfiguren

Im Märchen sind die Figuren meistens Erwachsene. Einerseits gibt es nach ihrem Sozialen Stand die Reichen (Könige und Königinnen, Prinzessinnen und Prinzen, sowie die reichen Händler) und die Armen (Fischer, irgendein armer Mann, ein armer Händler, Holzfäller, Müller oder ein Landstreicher).

Die Welt, aus der die Märchenfiguren kommen, ist einerseits die reale (Könige, Königinnen, Schneider, Holzfäller, ihre Kinder...) und andererseits die übernatürliche (Hexen, Feen, Riesen, Drachen, Zwerge...). Die Rolle der Märchenfigur können unterschiedliche Phänomene annehmen: natürliche Erscheinungen (der Wind oder eine leichte Brise), Weltraumkörper (die Sonne oder der Mond), abstrakte Nomen (der Tod oder die Seele) und verschiedene anthropomorphe Gegenstände (ein Teppich, ein Knüttel, eine Spindel, ein Nagel oder eine Flamme), Tiere und Vögel (ein Hase, eine Taube, eine Turteltaube oder eine Ente), sowie verschiedene Bäume und Pflanzen (eine Eiche oder Blumen). Jede dieser Märchenfigur kann entweder gut oder böse sein.

Gute und böse Märchenfiguren

Oft wird die Gutartigkeit schon durch das Aussehen ausgedrückt, obwohl es nicht immer so sein muss. Wenn das Mädchen gut ist, dann ist sie so hübsch, dass man sie mit der Sonne vergleichen könnte und ihre Gutartigkeit ist wie Gold, so verwandelt sich alles, was sie

berührt, in Gold (Božena Němcová, *Über das bezaubernde goldhaarige Mädchen*). Wenn sie spricht, dann kommen aus ihrem Mund Rosen, Perlen, und Diamanten (Perrault, *Feen*). Doch ist die Märchenfigur böse, dann wird für jedes ausgesprochenes Wort aus ihrem Mund eine Schlange oder ein Frosch herausfallen. (Perrault, *Feen*)

Die böse Figur kann auch in ihrer körperlichen Schönheit geschildert werden, doch diese Figur ist boshaft und eitel. Im grimmschen Märchen Schneewittchen ist die Stiefmutter zum Beispiel hübsch, doch sie ist so hochnäsiger und boshafter gegenüber der Schönheit ihres Stiefkinds, dass sie diese Boshaftigkeit letztendlich in den Tod führt. Es gibt sehr wenige Beispiele, in denen sich die Brüder und Schwestern sich so gut verstehen und sich gegenseitig helfen, wie es beispielsweise im Märchen *Die vier kunstreichen Brüder* der Gebrüder Grimm der Fall ist.

Die Figuren im klassischen Märchen sind statisch oder vorgegeben, d.h. dass sie ihre Eigenschaften bis zum Schluss nicht ändern. Die Stiefmütter sind zum Beispiel böse, die älteren Brüder und Schwestern eifersüchtig, der verwitwete Vater immer der Laune der Frau unterworfen. In persischen Märchen ist dies nicht so. Im Märchen *Scheherezade* hasst der König Schahrayâr Frauen und bringt jeden Morgen eine um. Dies ändert sich nach tausendundeiner Nacht und er bedankt sich bei der geduldischen und schlaunen Scheherezade, der es gelungen ist Hass und Bitterkeit aus seinem Herzen auszutreiben. Oscar Wilde und Vladimir Nator geben auch Beispiele dafür, dass man Boshaftigkeit und Hochmut in Gutartigkeit und Liebe verwandeln kann, während Karel Čapek Hochmut, Arroganz und Spießigkeit verhöhnt. Josip Cvrtila hingegen schafft in seinem Märchen *Hänsel und Gretel* die Figur einer guten Stiefmutter, die mit ihrer Gutartigkeit offensichtlich alle Sünden ihrer Vorgängerinnen erlöst.

Übernatürliche Märchenfiguren

Die bekanntesten übernatürlichen Märchenfiguren sind Feen und Elfen, Hexen und Hexer, Zwerginnen und Zwerge, Drachen, Zauberer und Riesen. Sie sind in Märchen von Perrault bis Čapek zu finden, doch werden mit verschiedenen Kräften geschildert. Die größte Macht hatten sie jedoch im klassischen Märchen. Ihre Macht ist z.B. im Wilden Märchen viel schwächer geworden. Auch in Märchen der Brüder Čapek schwächte ihre Macht besonders ab, da sie gezwungen werden ihre Umgebung oder ihre Interessen völlig zu ändern.

Feen und Elfen

Die oft vorkommenden übernatürlichen Märchenfiguren sind Feen und Elfen, Hexen und Hexer, Zwerginnen und Zwerge, Drachen, Zauberer und Riesen.

Feen sind die Herrinnen der Magie. Es wird angenommen, dass sie zuerst die Beschützgöttin der Felder waren. Sie sind Botinnen der anderen Welt und verwandeln sich oft in einen Vogel oder einen Schwan. Später sind jedoch einige vom Guten abgefallen und böse geworden. Ihr Merkmal ist, dass sie immer zu dritt in einer Gruppe vorkommen, was auf einen dreiteiligen Lebensrhythmus hindeutet: die Geburt, das Leben und der Tod. Geglaubt wird, dass sie in Gebirgen nahe Felsen, Flüssen, Seen und Meeren leben. Außerdem sind sie in Wäldern, auf Wolken und Speichern, sowie unzähligen Feentischen zu finden. Feen sind hübsch, goldhaarig und in dünne durchsichtige Kleider gekleidet. Man erkennt sie am Feenschleier, Zauberstab oder am Ring. Sie haben aber auch einen Makel, nämlich das Ziegenbein oder bessergesagt den Eselsfuß, den sie sehr gut verstecken können. (Anto Gardaš, *Lahorka*).

Feen bekommen oft die Rolle der Helferfigur und stellen noch öfters jemandes Gutartigkeit auf die Probe (darüber wurde schon etwas gesagt). In manchen Märchen übernehmen sie die Rolle der Patin oder der Vorhersagerin (Grimm, *Dornröschen*). Außer den gutgesinnten gibt es auch die beleidigenden, rachesüchtigen und hochmütigen Feen. Manche von ihnen erfinden manchmal Schabernack und spielen Streiche.

Feen kommen außerdem in der Literatur über den kroatischen Unabhängigkeitskrieg vor.

Nada Iveljić hat ihnen in ihrem märchenhaften Roman *Die Beschützerinnen der neuen Dächer* (*Čuvarice novih krovova*) die Hauptrolle zugeteilt, weil sie wie die Menschen ein schweres Schicksal erleiden mussten und ohne das eigene Dach über dem Kopf blieben.

Die bekannteste kroatische Fee ist *Die Fee von Velebit* (*Vila Velebita*), die Heldin des Romans von Tihomir Horvat und des Werks *Das märchenhafte Abenteuer eines kleinen Jungen* (*Velebitske vilin-staze*) von Snježana Grković-Janović. In diesem Roman sieht sie wie folgt aus: „Hoch, gekleidet in weiss und grün, eingewickelt in Grashalme und glänzende Tropfen, mit einer Krone aus Blättern auf ihrem goldenen Haar (...) Ihre Augen hatten die Farbe des Himmels.“²⁵ Im gleichen Abschnitt kommt auch die Schwester Rašeljka vor, deren „Stimme wie Schellen klingt. Sie war klein und dünn wie junges Schilf und leicht wie eine

²⁵Snježana Grković-Janović: *Velebitske vilin-staze*, Laus, Split, 1997., 22.

Brise. Sie bewegte sich geräuschlos und berührte fast kaum den Boden mit ihren kleinen nackten Füßen. Sie hatte ein weißes Hemdchen an und um die Schultern ein Schleier mit Flügeln.“²⁶

Im Roman *Janica, das Schneemädchen* von Sabina Koželj Horvat ist Ante Kostelić feenhafter Abstammung und somit sind dies auch Janica und Ivica Kostelić.

Hexen und Hexer

Hexen und Hexer²⁷ werden oft als übernatürliche Märchenfiguren dargestellt, die auf einem Besen reiten. In den klassischen Märchen haben sie die große Macht der Verwandlung und können viel Leid zufügen. Im Verhältnis zu Feen, die gut und böse sein können, sind Hexen und Hexer immer böse. Ihre Hauptrolle liegt darin, Flüche auf diejenigen zu werfen, denen sie Leid zufügen wollen.

Die bekannteste Hexe ist Baba Jaga aus dem russischen Märchenbestand, die in einem Häuschen lebt, das auf Hühnerfüßen steht. An ihr ist alles entstellt: Ihr Aussehen, ihre Seele und ihre Handlungen. Obwohl sie die übernatürlichen Kräfte hat und auf einem Besen fliegen kann, ist sie nicht unbesiegbar. Vereinigt mit verzauberten Gegenständen und übernatürlichen Wesen, können sie die guten Märchenfiguren besiegen (Afanasjew, *Baba Jaga und Iwaschko und die Hexe*). Manchmal gibt es Fälle, auch wenn sie sehr selten sind, dass die Rolle der Hexe von der Schwester (Afanasjew, *Die Hexe und die Sonnenschwester*) oder der Mutter übernommen wird (Puschkin, *Das Märchen vom Zaren Saltan*).

Hexen kommen auch in modernen Märchen vor, doch sie haben nicht die gleiche Macht wie ehemals und können sogar die Rolle einer guten Hexe übernehmen. Zum Beispiel im Roman *Das märchenhafte Abenteuer eines kleinen Jungen (Velebitske vilin-staze)* von Snježana Grković-Janović zum Beispiel sind die Hexen besorgt um die Erhaltung der Umwelt, vor allem der kroatischen Gebirge. Der bekannte Treffpunkt der kroatischen Hexen ist der Berg Klek.

²⁶Snježana Grković-Janović: *Velebitske vilin-staze*, Laus, Split, 1997., 64.

²⁷Der Begriff *Hexe, Hexer (vještica, vještac)* kommt vom Wortgeschick (vješt) – jemand der Erfahrung hat, der sich in etwas versteht, einmischt in etwas, der Auswege aus schweren Situationen findet. *Hexe* – eine Frau, die die Macht hat, anderen Leid zuzufügen, sie ist streitsüchtig und hat eine ausgeprägte Intuition. Siehe: Vladimir Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb, 1994., 1168.

Max Lüthi
Märchen

Fünfte Auflage

J. B. Metzlersche Verlagbuchshandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1962/1974

Str. 1-17

Prevela: Katarina Papić

IME I POJAM BAJKE

Njemački pojmovi za bajku „Märchen“, „Märlein“ (srednjovisokonjemački maerlîn) su umanjenice pojma „Mär“ (starovisokonjemački mârî f., srednjovisokonjemački maere f. i n., vijest, izvještaj, priča, glasina) i prvobitno su označavali kratku priču. Njihovo značenje se, kao i ostalim umanjenicama, vrlo brzo počelo mijenjati te se koristilo za izmišljene i neistinite priče. Jedan od razloga je, među ostalim, činjenica što osnovna riječ „Mär“ može prihvatiti promjenu značenja, što posebno do izražaja dolazi u složenicama (lügemaere, tandmaere, entemär, gensmär i druge, primjeri iz 13.-16. stoljeća; usp. Contes de ma mère l'Oye, Contes de lacigogne i slično iz 18. stoljeća). U 18. se stoljeću probilo suprotno značenje kada su pod francuskim utjecajem u modu ušle vilinske bajke i priče iz *Tisuću i jedne noći* te kada su Herder i drugi zagovornici književnoga pokreta Sturm i Drang vjerovali kako su u upravo „narodnom pjesništvu“ otkrili izvorni početak poezije. U 19. stoljeću su zbirke Grimma i Bechsteina te pjesništvo (i teorije) njemačkih romantičara i Andersena potvrdili prestižni položaj bajke. Danas pojmovima „Volksmärchen“ (narodna bajka) i „Kunstmärchen“ (umjetnička bajka) nazivamo posebne vrste priča bez ikakvih vrijednosnih sudova. U pisanom se jeziku najviše koristi srednjonjemačka riječ „Märchen“ (bajka), u gornjonjemačkom narječju se pak najviše upotrebljava izraz „Märli“ (švicarsko-njemački) i „Märle“ (švapski, elzaški). To što se oba pojma još uvijek mogu koristiti s jakim pozitivnim ili pak s negativnim naglaskom, odražava njihov napet odnos prema onome što označavaju i ponekad se pojavljuje kao viša sila. Taj odnos se s jedne strane pojavljuje kao pozitivan („lijep kao bajka iz *Tisuću i jedne noći*“), a s druge strane kao svijet laži („nemoj mi pričati bajke“).

Dok se njemački izraz „Märchen“ (bajka) specijalizirao za posebnu vrstu priče, drugi su jezici zadržali izraze koji često imaju općenito značenje (engl. tale, franc. conte, tal. conto, nizoz. sprookje, vertellinge i drugi) ili se koriste za slične vrste (engl. folktale, legend, franc. légende, tal. fiaba, favola i drugi) ili pak obuhvaćaju samo dio pojavnih oblika bajke (engl. fairy tale, nursery tale, household tale, franc. conte de fées i slično). Stoga su neki proučavatelji počeli koristiti njemački izraz za bajku (Märchen) i u drugim jezicima kao stranu riječ, što je

kao prvo legitimno zbog velike rasprostranjenosti Grimmovih bajki širom svijeta, a kao drugo vrlo dobro opisuje ono na što se odnosi.

O pojmu „bajka“ (Märchen) i njegovim ekvivalentima u drugim jezicima vidi u BOLTE-POLÍVKA IV str. 1-4, u THOMPSON str. 7-9, 10, u GRIMM, Deutsches Wörterbuch VI (1885.), str. 1615 i.d., u OBENAUER str. 42 i.d., u PAUL DELARUE, Le conte populaire français (Pariz 1957.), str. 19, u JULIUS SCHWIETERING, Singen und Sagen (Diss. Göttingen 1908.), str. 49-55.

U razgovornom jeziku, koji nije bio pod utjecajem književnosti, često nedostaje poseban naziv za bajku. U sjevernoj Njemačkoj se koriste nazivi poput *Löggschen*, *Leuschen* (koji se također koriste za riječ „Schwänke“ (šaljive priče), usp. s Fritz Reuter >>Läuschen und Rimels<<) te općeniti pojam *Vertelsel*, srednjonjemački *Verzälche*, *Verspelchen*, *Stickelche* (Bolte-Polivka str. 3 i.d.), zapadnočeški (Egerland) *Ratsel*, lotarinški *Geschichte*, *Rätsle* (Angelika Merkelbach-Pinck, Lothringer erzählen I, 1936., str. 37), švicarski (Haslital) *Zelleni*, *Märeni* (Melchior Sooder, Zellenius em Haslital, Basel 1943, str. 15). Na području Münstera se za čarobnjačku bajku (Zauber Märchen) i pošalicu (Schwank) uz nazive *Vertellsel*, *Vertellselken*, *Verteelstücksken* koristi i pojam *Puts* (holl. Poets, njem. Posse šaljivi igrokaz), dok za bajkovitu priču (sagenhafte Erzählung) koriste izraze *Woarheiden*, *aolle Woarheiden* ili *wahre Geschichten*. To je kontrast koji Gottfried Henßen smatra potvrdom onoga što Friedrich Ranke spominje kao karakteristiku legende (Sage) kao vjerski sadržaj, a bajke kao zabavne teme (Gottfried Henßen, Volk erzählt. Münsterländische Sagen, Märchen und Schwänke, 1954, str. 23 i.d.).

Područje koje obuhvaća njemačka riječ „bajka“ (Märchen) ipak je iznimno široko. Izostavimo li značenje bajke u razgovornom smislu (čudo, divota, laž i slično) i shvatimo li ga čisto znanstveno kao ime za posebnu narativnu vrstu, vrlo ćemo brzo zaključiti da se značenje s jedne strane odnosi na užu, a s druge na širi smisao, zbog čega istraživanja narodne bajke uvode dva pojma: „bajke u užem smislu“ i „čarobnjačke bajke“.

Srž i težište „bajki u užem smislu“ (ordinary folktales, contes proprement dits) čini registar vrsta (vidi dolje str. 18 i.d.) pod nazivom „čarobnjačke ili čudesne bajke“ (tales of magic, contes merveilleux) koji je izradio Antti Aarne i danas je prihvaćen od svih proučavatelja bajke. Nije slučajno što moderna znanstvena izdanja tu skupinu priča ubrajaju u sam vrh (tako Kurt Ranke, Paul Delarue) i da mnogi autori čarobnjačku bajku samorazumljivo smatraju istinskom bajkom (Peuckert str.11: „čarobnjačka bajka je ta na koju prvo mislimo kada čujemo riječ bajka“). Čarolija, čudo, nadnaravno (sve samo približni izrazi) pojmovi su koje iz prve povezujemo s bajkom, što dokazuju mnogi važni priručnici koji pokušavaju definirati

taj pojam. „Od vremena Herdera i braće Grimm pod bajkom razumijemo pjesničkom maštom izmišljenu priču uglavnom iz čarobnjačkog svijeta, te čudesnu priču koja nije povezana s uvjetima realnoga svijeta te ju sa zadovoljstvom čitaju svi slojevi društva, iako ih smatraju nevjerojatnima“ (Bolte-Polívka str.4). „A Märchen is a tale of some length involving a succession of motifs or episodes. It moves in an unreal world without definite locality or definite characters and is filled with the marvelous. In this never-never land humble heroes kill adversaries, succeed kingdoms, and marry princesses“ („Njemački pojam Märchen je bajka određene duljine koja uključuje slijed motiva ili epizoda. Radnja se odvija u nestvarnome svijetu neodređenog mjesta i neodređenih likova te je ispunjena čudesnim elementima. U tom beskonačnom svijetu skromni junaci ubijaju neprijatelje, nasljeđuju kraljevstva i žene princeze“) (Thompson str.8). „Bajka je umjetnički oblik priče koja uz zajedničke motive priče ima čarobne motive koji na poseban način određuju razvoj radnje“ (Wesselski str. 104). Većina istražitelja svjesna je činjenice da samo većina (formalnih i sadržajnih) kriterija može opisati pojam „bajke“ (npr. Mackensen str. 305, Röhrich str.12). Uglavnom se za „pravu čarobnjačku bajku“ navode sljedeće značajke: podjela u više epizoda koje bajku stavljaju u prednosti pred kratkim maštarijama (npr. fiktivne šale: „Vidi, majka Božja peče kolačiće“ pri pogledu u večernje rumenilo), jasna struktura koja ju odvaja od neograničene slobode umjetničke bajke, značaj umjetnički-fiktivnog koji bajku odvaja od izvještaja o viđenom, čuvenom, doživljenom i onom u što vjerujemo. Značajke čarobnjačke bajke su također jednostavnost i zaigranost, što joj je svojstveno naspram sage, legende i mita. U čarobnjačkoj bajci naglasak nije stavljen na dijelove koji imaju namjeru poučavanja, kao što je slučaj u basnama i egzemplima, no ono što je u bajci bitno istaknuti je istovremeno postojanje stvarnoga i nestvarnoga, a to je značajka koja razlikuje bajku od izmišljenih priča koje zahtijevaju realističnost ili pseudorealističnost poput novela, romana ili science fictiona. To ju, osim njezine stroge strukture, također razlikuje od proizvoljnih maštarija.

Ostala određenja pojma i pokušaji definicije: „Bajka je ljubavna priča s preprekama čiji je završetak u konačnom ujedinjenju ljubavnog para.“ „Pravi sadržaj bajke se nalazi u motivima iz onoga svijeta“ (WALTER A. BERENDSOHN, Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, 1921, str. 29 i.d., 35). „Posebnost sadržaja bajke je njezina isprepletenost s čudesnim“ (MACKENSEN, str. 305). „Pravilno raščlanjena priča u dva svijeta koja se odigravaju u unutarnjem i vanjskom svijetu“ (K.V. SPIESS i E. MUDRAK, Deutsche Märchen – Deutsche Welt, 1939, str.7). „Odredimo li sad odovuda naš oblik, možemo reći da je u bajci posrijedi oblik u kojem je zbivanje, tijek stvari

uređen tako da potpuno odgovara zahtjevima naivne čudorednosti, pa je prema našem apsolutnom sudu >>dobar<< i >>pravedan<<... čudnovato nije u ovome obliku čudno već samorazumljivom...čudnovatost je tu jedino moguća sigurnost da je prestao nemoral stvarnosti.“ (ANDRÉ JOLLES, *Einfache Formen*, 1972 str. 241, 243; usp. dolje str.16 i.d.). „Naziv ‘bajka’ se s pravom ograničio samo na priče koje se događaju u čarobnom svijetu, u kojima...se događaju čuda i u kojima se čovjek može pretvoriti u nešto“ (PEUCKERT str.10). „Bajka je pustolovna priča svjetskog sadržaja koja ima sažeti sublimirajući stilski oblik“ (LÜTHI str. 77; ovdje se namjerno izostavljaju pojmovi čudo i motivi onoga svijeta). Bajka je „morfološki gledano“ priča „koja polazi od nekakve štete (zlodjela) ili nekakvog manjka (dijela koji nedostaje) te uključujući funkcije posredovanja završava sa svadbom ili drugim zaključnim funkcijama koje rješavaju sukob“ (PROPP str.91, str. 112). Bajka se drži određenog redoslijeda događanja sa sedam uloga („shema sa 7 osoba“, str. 122). „U čarobnjačkoj bajci...odgovor prethodi pitanju“, a karakterizira ju „inverzija“ (prvo čarobni dar, a tek onda odgovarajući zadatak) (TENÈZE str. 21, usp. str. 23 d., 29). „Narodna bajka je usmeno djelo epskog pjesništva, osobito proze, različitog oblika i karaktera (čarobna bajka, pustolovna bajka, svakodnevna bajka) čiji je cilj prikazati izmišljen sadržaj“ (ERNA V. POMERANCEVA u: *Jahrbuch* 1960, str. 444, definicija koju „sovjetski folkloristi trenutno najviše citiraju“, a autorica ju je napisala u priručniku „Die russische Volksdichtung“ 1954., 1956). „Priča čudesnog sadržaja koja vremenski, prostorno i kauzalno nije ovisna o uvjetima stvarnoga svijeta i ne zahtjeva da bude istinita i uvjerljiva“ (KURT RANKE, u sažetku postojećeg stava znanstvenog istraživanja bajke 20. st., u „Betrachtung zum Wesen und zur Funktion des Märchens“, >Studium Generale< II, 1958., str. 647 d., kod Karlinger str. 322).

Kod istih autora se također spominju gore navedene značajke; vidi nadalje FRIEDRICH PANZER >>Märchen<<, u: John Meier, *Deutsche Volkskunde*, 1926., str. 219 i.d., i C.W.v. SYDOW >>Kategorien der Prosa-Volksdichtung<<, u: *Selected papers on Folklore*, Copenhagen 1948, str. 60-88, i u: *Volkskundliche Gaben*, John Meier za 70. rođendan, 1934., str. 244-252.

U širem smislu se unutar narodnih priča sve priče slične bajkama nazivaju bajkama: to su bajke slične novelama (npr. ona o pametnoj kćeri seljaka, ANTTI AARNE und STITH THOMPSON, *The Types of the Folktale* 875, *Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen* 94), bajke slične legendama (npr. ona o kosti koja pjeva, ANTTI AARNE und STITH THOMPSON, *The Types of the Folktale* 780, *Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen* 28),

lagarije (npr. ona o zemlji dembeliji, T. 1930, Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen 158, 159), zatim neke priče srodne mitovima, sagama ili basnama ili proizlaze iz slobodnih maštarija.

Narodne bajke određuje njihovo dulje postojanje u usmenoj tradiciji, pa ih je ta tradicija oblikovala, dok je značajka umjetničke bajke pripadnost individualnoj književnosti, napisali su je pojedinačni pjesnici i točno je određena, u današnje vrijeme najčešće u pisanom obliku, a u davnim kulturama je često bila prenošena učenjem napamet. Riječ umjetnička bajka nije vrijednosni sud jer ne obuhvaća isključivo umjetnička dostignuća visokog ranga, nego također jednostavne produkte mašte koji se ostvaruju dopuštajući cvijeću, životinjama ili namještaju da govore, lete ili djeluju. Autor umjetničke bajke može se čvrsto držati strukture narodne bajke ili potpuno slobodno izmišljati fantastične čudesne priče, no ono što ostaje povezanica s bajkom je predodžba o nadnaravno-čudesnim ili barem nestvarnim događajima. Iako su trivijalni romani i filmski scenariji donekle zauzeli mjesto starih bajki (Bausinger), to im ne daje pravo da se nazivaju bajkama te je potrebno istražiti koliko se njihov utjecaj i njihova funkcija poklapaju s onima koje postoje u usmenoj tradiciji narodne bajke, dakle do koje ih se mjere uopće može smatrati nasljednicima.

O *umjetničkoj bajci* vidi HELMUT LOBECK u Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft I, 1958, i tamo navedenu literaturu (posebno literatura RICHARDA BENZA, Märchendichtung der Romantik, 1926), nadalje GONTHIER-LOUIS FINK, Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne 1740-1800, Paris 1966; GRET WEGMANN, Studien zur Bedeutung des Märchens in der Dichtung der deutschen Romantik, Diss. Zürich 1944; JÜRGEN BIERINGER-EYSSEN, Das romantische Kunstmärchen in seinem Verhältnis zum Volksmärchen, Diss. Tübingen 1953; MARIANNE THALMANN, Das Märchen und die Moderne, 1961; HERMANN BAUSINGER, 'Historisierung' Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisiterstattung und Requisitverschiebung, >Wirkendes Wort< 10, 1960 str. 285 d. . Pitanje o nasljednicima narodne bajke u današnjem vremenu Bausinger postavlja u članku: >>Zur Struktur der Reihenromane<<, >Wirkendes Wort< 6, 1955/56 str. 296-301 (usp. dolje str. 118 d.). U nakladničkom nizu „Sammlung Metzler“ je za umjetničku bajku predviđen poseban svezak.

RAZGRANIČENJE OD SRODNIH VRSTA:

SAGE, LEGENDE, MITA, BASNE, ŠALJIVE PRIČE

Europska narodna bajka, od koje potječe moderan naziv bajke, sklona je prihvaćanju nadnaravnog i čudesnog, ali i prihvaćanju drugih vrsta priča poput sage, legende, mita i basne, ali se od njih svakako mora razdvojiti. U sljedećem kratkom pregledu ne može biti razrađena opširna usporedba, nego se radi o pokušaju da se shvati bit svake od tih vrsta. S obzirom da je saga vrsta koja je u općem smislu najsnažnije povezana s bajkom kao njezina suprotnost, nju treba razmotriti detaljnije od ostalih vrsta.

Pojam „saga“, također moderni europski pojam, u širem smislu opisuje priče koje nastupaju s zahtjevom izvještavanja o stvarnim postupcima koji su se, međutim, već odmakli od te stvarnosti, bilo to u svijesti pripovjedača, za samog slušatelja ili samo za vanjskog promatrača. To se dogodilo zbog toga što se saga prenosila usmenom predajom i time je karakteristično preoblikovana (narodna saga, lokalna saga) ili pak time što je namjerno pjesnički oblikovana (npr. saga o herojima). Saga se u užem smislu usko povezuje s neobičnim, što je također vrlo slično bajci. Već sam izraz *saga o herojima* odaje kako se radi o glavnom liku koji u mnogome nadmašuje svakodnevnicu. U pravoj se pučkoj sagi (lokalna saga) radi o neobičnim, čudnim, često uznemirujućim stvarima, likovima ili postupcima.

Upravo je neobično često glavni pokretač priče: „Onaj koji putuje, tada ima o čemu pričati.“ Pripovjedač sage putuje u područje neobičnog. Prema izjavama povjesničara religije upravo je razlika svjetovne i božanske stvarnosti u svih naroda tisućama godina imala središnju ulogu. No, ni u modernom „desakraliziranom svijetu“ (Eliade str. 89 i.d.) nije u potpunosti nestao osjećaj za božansko u svojoj tajnovitoj, istodobno oduševljavajućoj i zastrašujućoj snazi. Kao što moderna etnologija neumorivo naglašava, čak i obrazovni ljudi u sebi nose znatne ostatke arhaičkog osjećaja i shvaćanja. U sagi se sve pokreće oko tajnovitog i božanstvenog, kod saga u užem smislu se radi o izvještajima o duhovima i prikazama, o divovima, patuljcima, bićima iz šuma, voda i zraka te zaštitnicima životinja, zatim o gorskim i pustinjanskim demonima, vješticama i čarobnjacima te o svim bićima koji u sebi imaju motive iz onoga svijeta.

Navedenim likovima se u sagama poklanja glavina pažnje, dok je bajka uglavnom usmjerena na radnju. Opisi izvanrednih ovozemaljskih pojava poput razdoblja ratova, kuge i gladi ili ljudi koji se zbog svojeg društvenog položaja, svoje moći ili neobične osobnosti uzdižu od uobičajenog, smatraju se posrednim oblikom sage, u njima je istinski božanstveno

zamijenjeno profanim događanjima i profanim likovima, koji zbog svoje osobnosti i posebnog intenziteta također dobivaju tračak sasvim drugačijeg i posebnog te su prijelom, znak ili odsjaj potpuno drugačije stvarnosti. Saga vrlo često predstavlja posebnog čovjeka kao vražjeg suučesnika i objašnjava pojavu ili prestanak bolesti svođenjem na božje, vražje ili čarobne zahvate. Ono strano i božanstveno, sasvim drugačije pri tome za likove koji sve to proživljavaju u sagi nije ništa nestvarno, nego predstavlja samo drugu i to puno snažniju i bitniju stvarnost od ljudske, profane i svakodnevne. Ganutost i opčaranost pripovjedača sage i likova koji se u njoj pojavljuju, sasvim se razlikuju od razumljivosti pomoću koje pripovjedač bajki pripovijeda o neobičnome i čudesnom, kao i po načinu na koji se lik iz bajke odnosi prema njemu. Upravo ono što te dvije književne vrste povezuje, dakle ljubav prema čudesnom, nadnaravnom (u modernoj svijesti: nadstvarnome i nestvarnom) istodobno ih razdvaja. U bajci nedostaje osjećaj za božanstveno, onozemaljski likovi po sebi nisu nimalo sablasni, priča se o čarolijama i čudima kao da se podrazumijevaju sama po sebi i time gube na svojoj specifičnoj težini (Lüthi). Zbog toga bajka može prelaziti iz jednog dijela u drugi, dok je saga zaokupljena samo jednom pojavom (naginje jednodijelnosti). Saga predstavlja oba svijeta, profani i numinozni kao dvije međusobno oštro odvojene dimenzije, dok je u bajci ta odvojenost puno slabije izražena te se lik iz bajke može suočiti s onostranim ili čudesnim, ali da ga to nimalo ne čudi, ni ne uzrokuje bilo kakvu napetost. Upravo suprotno, smiruje ga kada strašna životinja odjednom progovori. Umjetnički gledano, osnovni oblik predaje (sage) je jednostavniji i primitivniji od bajke koja ima kompliciraniju, umjetničku strukturu. No kod pripovjedača i slušatelja predaje javlja se snažnije i drugačije emotivno uzbuđenje, jer je predaja emotivno, etički, objektivno, vremenski i prostorno određena, a bajka je jednostavnija i slobodnija. „Bajka je poetična, a predaja povijesna.“ (Grimm S. V).

Uz te razlikovne značajke izvedene iz samih priča, koje se pojedinačno mogu dalje diferencirati, pojavljuje se etnografski-funkcionalni način podijele. Narod pripovijedanjem vjeruje u svoje sage, one „su dio naivne, nekritične narodne znanosti naroda ili puka“ (Friedrich Ranke str. 195), dok se bajke, kao što se može naslutiti iz nekih ironičnih završnih rečenica, pripovijedaju, a da slušatelj ne mora vjerovati u izrečeno. Takav stav je vrlo prikladan za današnje uvjete na području Europe, no više karakterizira nastanak i životne uvjete sage i bajke nego njihovu prirodu. Saga ostaje saga, iako u nju više ne vjerujemo – tako moderna saga u knjigama ima svoje čari (a time i mogućnost da postoji i djeluje) za čitatelja koji više ne vjeruje u nju (ali ju zbog toga ne doživljava kao bajku, već kao sagu). S druge strane i kod slušatelja bajke mora postojati određen način i mjera vjerovanja u nju (usp. dolje str.40).

O sagi vidi LUTZ RÖHRICH, Sage, Slg Metzler 55, 1971, sa bogatom bibliografijom. WILL-ERICH PEUCKERT, Sagen. Geburt und Antwort der mythischen Welt, 1965. BAUSINGER str. 170-185, SCHMIDT str. 107-112. JOHANN FOLKERS, Zur Stilistik der Volkssage, Diss. Kiel 1910. Folkers podržava „stajalište Benfeya, koje kaže da saga želi poučavati“ (str.13), te smatra „eksplikativnu težnju“ „konstituirajućim faktorom sage“ (str.75). Prema njegovom mišljenju kritika stila je odlučujuća za određivanje prirode sage (str.72 A.), istovremeno koristi biološke aspekte sage i bajke. Za usporedbu sage i bajke vidi rasprave FRIEDRICHA RANKEA u *Volkssagenforschung*, 1935, sada i u *Kleinere Schriften*, 1971 (str.196: Sage su tu da u njih vjerujemo, a bajke da zabave (Sagen wollen geglaubt werden, Märchen wollen unterhalten)) i od MAXA LÜTHIJA u *Volksmärchen und Volkssage*, 1966, i u *Volksliteratur und Hochliteratur*, 1970 (usp. također *Die Gabe im Märchen und in der Sage*, Diss. Bern 1943. Lüthi polazi od različitih načina primjene sličnih motiva i sličnih događaja u bajci i sagi te naglašava važnost stila svake pojedine književne vrste – suprotno Schmidt ali i O.). Nadalje GRIMM, Deutsche Sagen I 1865, predgovor (str. V i.d.), i EDMUND MUDRAK, >>Märchen und Sage. Begriff, Ausbreitung und Abgrenzung<< u: Bausteine zur Geschichte, Völkerkunde und Mythenkunde 3, 1933, str. 65-80 (bajka je najčišća od mitoloških predaja, saga o bogovima je pod utjecajem kulta, saga o herojima pod herojskim predodžbama i sklonosti ka tragičnome, na historijsku sagu pak utječe priča, a na pučku sagu predodžba o demonima). Izvješća o rezultatima istraživanja: F. RANKE u Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 19, 1941, str. 1-36; W.-E. PEUCKERT u Peuckert/Lauffer, Volkskunde, Bern 1951, posebno str. 180-184, i u Deutsche Philologie im Aufriß III, 1962, dio od 2641-2676; L.RÖHRICH u >Studium Generale< XI, 1958, str. 664-691; Leander PETZOLDT, isto XXII, 1969, str. 913-929; usp. također Die Referate zur Begriffsbestimmung und zur Gliederung der Sagentypen u >Acta Ethnographica< XIII, 1964, str. 3-131, nadalje Jahrbuch XIII, 1964 (Totensagen) i S. TOP, Sagenproblematiek anno 1969, u Volkskunde 70, 1969, str. 45-87. Zbirke članaka: L. PETZOLDT, Vergleichende Sagenforschung, 1969. L. RÖHRICH, Probleme der Sagenforschung, 1973. Wayland D. Hand, American Folk Legend, Berkeley 1971 (u svim knjigama rasprave odnosno predavanja različitih autora).

O religiozno povijesnom određenju i pojmu božanstvenosti usp. RUDOLF OTTO, Das Heilige, 1917 u.ö. (određenje božanstvenosti kao sasvim Drugog, onog koje seže od božanskog sve do niže-demonskog: *Mysterium tremendum et fascinosum*); isti autor, Das Gefühl des Überweltlichen (*Sensus numinis*), 1932; MIRCEA ELIADE, Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, 1957 (>rowohlts dt. enzyklopädie< 31). HEDA JASON,

Aspects of the Faboulous in Oral Literature (netiskano predavanje, održano 1973., na 9. međunarodnom etnografskom kongresu u Chicagu), problematizira pitanje koliki je udio književnih vrsta u elementima koje je Otto specificirao. „Radnja“ se u mitu pojavljuje kao kreativno (Creative, predčovječno), u sagi kao božanstveno (bez *majestas*), u legendi kao čudesno, u bajci kao čudnovato (*marvelous*, s atributima *majestas* – jer prodire kroz svijet bajke – i *fascinosum*, ali bez *tremendum*). Čudesni svijet u bajci žudi za oslobođanjem od začaranosti, za otkupljenjem i humanizacijom, dok čudo u legendi čitatelja uvlači u svoje područje, u područje svetoga.

„Legenda“ je bliska sagi, u francuskom jeziku se čak nazivaju istim imenom te znanstvenici koriste dva naziva kako bi ih mogli razlikovati, jedan naziv je „légende populaire“ (ili „folklorique“), a drugi „légende hagiographique“. Za razlikovanje rodova i vrsta su konkretna obilježja od veće koristi nego dubokoumne diferencijacije u kojima interpretacijske tendencije određenog doba često snažnije dolaze do izražaja. Ugrubo gledano, legenda i saga pripovijedaju o nadnaravnim događajima, a oni u sagi ostaju djelomice neodređeni, dok legenda polazi od čvrsto religioznog sustava te se u skladu s time odabire i oblikuje. Moderna istraživanja legende razlikuju „pravu legendu“, koja pripovijeda o zemaljskom životu svetih osoba, od „priče o čudima“ u kojima se radi o čudima kao otkrivenju Boga ili kao upućivanju na njega („legende kultova“; Petsch, Zaunert). No onaj tko poput Hellmuta Rosenfelda u legendi vidi „neku vrstu religiozne sage o herojima“, a ne smatra priče o čudima ni kultne legende pravim legendama. Tko ističe da legende postoje i bez priča o čudima, priznaje da one čuda uključuju „nužno, no s razumljivošću“ (slično bi se moglo reći i za bajku). Nadnaravno, čudo je ipak znak svetosti i ključan je element sage i bajke, u sagi i legendi se pojavljuje kao božanstveno koje je nesavladano ili samo djelomično savladano, a u stvarnom svijetu kao sveto, od Boga izazvano, što ga ujedno i posvjedočuje. Doduše, čuda se često pripisuju lokalnom svecu iz lokalnog patriotizma, kako bi posvjedočili da *on* postoji, kako bi *ga* učinili poznatim, a ne kako bi dokazali da Bog postoji, jer se u njegovo postojanje i njegovu moć ionako ne sumnja. No takva propagandna čuda su načelno sporedna pojava, a njihova moć uvjeravanja proizlazi iz pretpostavke da se Bog otkriva čudima. Time natprirodno u legendi naspram sage istovremeno doživljava rast, povećanje i razjašnjenje; trenutak *fascinosum* obasjava *tremendum*. No čudo u bajci, za razliku od toga, još posjeduje nadzemaljski sjaj, ali to je samo odsjaj jer je taj sjaj, kao i sve ostalo u bajci, u visokoj mjeri sublimiran i ostvaruje se razumljiv sam po sebi tijekom opširne radnje. Tako je legenda puno bliža sagi nego bajci, čak i onda, ako više ne vjerujemo u nju. Zapisana legenda koju čita

nevjernik, nadalje ostaje legenda, jednako kao što zapisana saga ostaje saga. Vjerovanje ili nevjerovanje može odrediti nastanak i život jedne vrste, no njezine se značajke moraju prepoznavati i izvoditi u samoj priči.

O legendi vidi HELLMUT ROSENFELD, *Legende*, Slg Metzler 9, 1972; s bogatim popisom literature; vidi također odlomke „Legende“ kod SCHMIDTA i BAUSINGERA kao i napomene o literaturi gore str. 10 d. (Otto, Jason, Eliade). Rasprava o „Pepeljugi“ kod Singera Bd. II, str. 1-9 (k tomu Bausinger, kod Laiblin str. 298); usp. također PAUL SAINTYVES, *Des contes et spécialement des contes de fées dans les Vies des Saints*, u: *Revue d'ethnographie et des traditions populaires* X, 1929, str. 74 i.d.

Pojam „mita“ je još sporniji i nejasniji od pojma „bajka“. U tom se slučaju također preporučuje poći od onog što je vidljivo iz same priče. U sagama, legendama i bajkama događaji polaze od čovjeka, u sagi od osobe kojoj se zbiva nešto izvanredno, u legendi od nositelja svetog, a u bajci od lika koji djeluje pod utjecajem čuda. No, u mitu ne mora biti riječ o čovjeku, jer ga karakteriziraju likovi bogova (koji se mogu pojaviti u obliku životinja ili ljudi, u krajnjem slučaju kao heroji slični bogu). Sage, legende i bajke kreću od zemaljskog prema onom svijetu, dok mit uglavno od samog početka kreće od onoga sasvim drugačijeg, čime zbivanje izdiže iz zemaljskog i vremenskog. (Upravo zbog toga sve o čemu mit izvještava može postati primjer svih pojava što se zbivaju tijekom vremena jer su sva vremenska zbivanja samo ponavljanja prapočetnih mitskih događaja). Mit se, prema Janu de Vriesu, u užem smislu može nazvati prikazom djela i patnje bogova. Prototip je kozmogonijski mit, mit o podrijetlu. Mit, usko povezan s kultom, predstavlja stvarnost koju čovjek treba provesti i razumjeti.

O mitu i njegovom odnosu prema bajci vidi osobito DE VRIES, posebno str. 45-48 (bajku i mita dijeli nebo i zemlja), str. 158 („bitna razlika u osobnosti između smrtno ozbiljnog i neozbiljnog mita“), str. 173 („Kod bajke bi se moglo govoriti o posvjetovljenom mitu“; u >>Les contes populaires<<, >Diogène< 22, str. 12, Vries naziva mit „germe naturel“ (prirodan zametak) sage o herojima i bajke) i FRIEDRICH VON DER LEYEN >>Mythus und Märchen<<, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33, 1959, str. 343-360 („Bajka je razigrana kćer mita“, str. 358); OBENAUER str. 56-59, 298 (bajka prema Leopoldu Ziegleru kao „pretposljednja faza mita prije nego što konačno ne

nestane“); slično kod V. BEIT koja u bajci vidi odraz različitih stadija prijelaza iz mitskog odnosno magičnog u racionalno razmišljanje (>>Das Märchen<<). Usp. ELLIADE, dolje str. 62 d., i >>Das Heilige und das Profane<<, str. 56-59 (>>Der Mythos als exemplarisches Modell<<), nadalje DE VRIES >>Der Mythos<<, u: >Der Deutschunterricht< 13, 1961, str. 223-226 (mit je svet, a bajka svjetovna); MELETINSKY (Jahrbuch 15, 1969, str. 7 = Propp str. 187, str. 212): „Propp naziva čarobnu bajku mitskom bajkom, ponajviše zbog toga jer je nastala iz mita; Lévi-Strauss u bajci vidi lagano oslabjeli mit.“ Meletinsky smatra da „klasične čarobne bajke“ svoje podrijetlo vrlo vjerojatno imaju u arhaičkim „mitologijskim bajkama“, no naglašava razlike između njih: stroga „hijerarhijska“ struktura („klasične“, „razvijene“) bajke; čarobni elementi u bajci su samo sredstva koja dovode ka cilju, dok je u mitologijskim pričama cilj ostvarivanje mitskih i kozmičkih vrijednosti, koje se postižu ljubavnim ili bračnim vezama: „Kod prijelaza iz mita u bajku sredstvo i cilj očito zamjenjuju svoje mjesto.“ (The Structural-Typological Study of Folklore (vidi dolje str. 121) str. 75 i.d., slično u Semiotica II, 1970, str. 129 i.d.; usp. također Jahrbuch 15, 1969, str. 18 d., 23 = Propp str. 200 d., 206, str. 229 d., 236: Ispitivanja i testovi su karakteristični za bajku, a ne za mit. U bajci se u većini slučajeva radi o individualnom, a u mitu o kolektivnom događanju (kozmički dijelovi koji nedostaju)).

Basna također spada u prozne narativne vrste te jednako kao bajka sadržajno prelazi granicu stvarno mogućega. Iako Walter Wiener svaku parabolu naziva basnom, s pojmom basne su u općem poimanju ipak povezane samo životinje, biljke, stvari ili dijelovi tijela koji govore i djeluju, no to poimanje, kao i jezičnu upotrebu, treba preispitati kod svake deskriptivne definicije. Autori basne je, kao i njezini slušatelji i čitatelji, za razliku od bajke smatraju izmišljenom pričom koja je pragmatično određena, dakle, njezini postupci i likovi nisu shvaćeni kao takvi, nego se iskušava njihovo praktično značenje jer pjesnik od samog početka navodi na to.

O basni vidi ERWIN LEIBFRIED, Fabel, 1967, Zbirka Metzler 66, i tamo navedenu literaturu. Nadalje BEN EDWIN PERRY, Babrius and Phaedrus, London 1965 (s važnom *Introduction*); KLAUS DODERER, Fabeln. Formen, Figuren, Lehren, Zürich 1970; REINHARD DITHMAR, Die Fabel. Geschichte, Struktur, Didaktik, 1971; isti, Fabeln, Parabeln und Gleichnisse, 1970 (s uvodima i napomenama); FRITZ HARKORT, Tiergeschichten in der Volksüberlieferung, u: Ute Schwab (urednica), Das Tier in der Dichtung, 1970, str. 13-15; G.A. MEGAS, Some oral Greek parallels to Aesop's fables, u:

Humaniora (svečani spis za Archera Taylor), New York 1960, str. 195-207 („It can be said concerning both folktales and fables that oral tradition preserves the original relationships more intact than does literary tradition.“ str. 195; usp. suprotno D. FEHLING, dolje str. 81). Vidi također odlomak „Beispiel und Anekdote“ kod Bausingera.

Naposljetku je i „šaljiva priča“ (Schwank) srodna bajci, no u njoj se za razliku od realističkih priča, epa, romana i novela rado izvještava o nemogućim stvarima. Ono što je ispričano u šaljivoj priči može biti istinito ili izmišljeno te slušatelj sveono izmišljeno može shvatiti ozbiljno, no njezina težnja prema parodiji, satiri i groteski (kada izvještava o istini, bira slučajeve u kojima stvarnost samu sebe iskrivljuje) vodi prema nestvarnome. Upravo je takav stav dijeli od bajke. Šaljiva priča želi nasmejati kao takva, što bajka ne želi. Ne treba je shvatiti kao zasebnu vrstu, nego kao mogućnost svih tih vrsta. Primjerice, šaljiva zbiljska priča dovodi načela zemaljskog postojanja u pitanje, šaljiva saga ruga se numinoznim moćima koji inače čine srž sage, šaljiva legenda prikazuje svete osobe u komičnom svijetlu, šaljiva bajka podrija sliku o svijetu koja se pojavljuje u bajci tako da umjesto čuda govori o varkama/prevarama (ili tehničkim čudima) heroja. Šaljiva priča u navedenim primjerima remeti istaknuti red, njezina poništavajuća moć ne obuhvaća samo ispričano nego i samu priču te se utoliko može shvatiti kao „stupanj nestajanja“ (Kurt Ranke) različitih vrsta priča.

O šaljivoj priči vidi ERICH STRASSNER, Schwank, 1968, Slg Metzler 77 (s bogatom bibliografijom). LUDWIG FELIX WEBER, Märchen und Schwank, Diss. Kiel 1904 (sužavajuće razlikovanje Webera je u današnje vrijeme zastarjelo str. 78 d.: „Nadčulni svijet...je svijet bajke,...stvaran svijet pripada šaljivoj priči“). WALTER BEREDNSOHN, Grundformen, str. 81, 89 d., 97; LÜTHI str. 89; RÖHRICH str. 56-62; OBENAUER str. 206-230. HERMANN BAUSINGER >>Sage – Märchen – Schwank<< u: Der Deutschunterricht 8, 1956, 6 izdanje, str. 37-43; isti >>Schwank und Witz<< u: Studium Generale II, 1958, str.699-710; isti >>Schildbürgergeschichten. Betrachtungen zum Schwank<<, u: Der Deutschunterricht 13, 1961, I izdanje, str. 18-44. HEINZ RUPP, Schwank und Schwankdichtung in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Der Deutschunterricht 14, 1962, str. 29-48. KLAUS HUFELAND, Die deutsche Schwankdichtung des Spätmittelalters, 1966. KURT RANKE >>Schwank und Witz als Schwundstufe<<, u: Festschrift für W.E. Peuckert, 1955, str. 41-49. HERMANN BAUSINGER, Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen, u: Fabula 9, 1967, str. 118-136; SIEGFRIED NEUMANN, Volksprosa mit komischem Inhalt, ovdje str. 137-148. Isti, Der mecklenburgische Volksschwank. Sein

sozialer Gehalt und seine sozialen Funktion, 1964 (usp. dolje str. 85). Vidi također AGNES KOVACS, *A rátótiadá tipusmutatója*, Budapest 1966 (registar mađarskih malograđanskih/filistarskih tipova šaljivih priča), te odlomci „Schwank“ kod SCHMIDTA i BAUSINGERA.

Supostojanje različitih osnovnih oblika poput bajke, sage, mita i šaljive priče u mnogim narodima i razdobljima, dovele su ANDRÉA JOLLESA do toga da govori o *Jednostavnim oblicima*. Taj pojam je u znanstvenoj raspravi naišao na veliku podršku. Prema Jollesu se radi „o onim oblicima...koji se, tako reći bez udjela ikojeg pjesnika, zbivaju u jeziku sami i sami se iz njega profiliraju.“ (str. 8).

ANDRÉ JOLLES >>Einfache Formen<<, 1930, 1972, razlikuje legendu, sagu, mit, zagonetku, izreku, kazus, memorabile, bajke te vic kao oblike prirodne poezije (u smislu Jacoba Grimma) „koji su također proizašli iz jezika, ali kao da se odriču toga učvršćenja, koji se, slikovito rečeno, trajno nalaze u nekom drugom agregatnom stanju“. „Jednostavni oblici“ odgovaraju određenoj „duhovnoj zaokupljenosti“, što je temeljna potreba i mogućnost ljudskoga duha (ne čvrsta duhovna stajališta, već promjenjivi, međusobno zamjenjivi stavovi). KURT RANKE želi uvesti „prafenomene“ umjesto djelatnosti duha jer se ne radi o svjesnom činu volje, nego o temeljnim stvaralačkim moćima koji stvaraju jednostavne oblike („praoblici ljudskog izričaja“). „Postoji način svladavati zbilju bajkovito, odnosno u mitskom i herojskom uzvišenju..., svijet doživljavati bajoslovno, odnosno u potresnoj neriješenosti i tragici, ..., svijetu odoljevati sa smiješkom, odnosno u oslobađajućoj sramoti njezine upadljivosti“ (>Studium Generale< II, str. 663, kod Karlingera str. 360; Jollesovo određenje bajke kao izraz potrebe za pravdom u zbivanju gore str. 4). Usp. KURT RANKE >>Einfache Formen<<, Kieler Bericht str. 1-11; isti, >>Einfache Formen<<, Fischer Lexikon, Literatur 2, 1965, str. 184-200; MAX LÜTHI, >>Ahistorische Stile<<, ovdje str. 8-17; WOLFGANG MOHR >>Einfache Formen<<, RL 1958, str. 321-328; WALTER F. BERENDSOHN >>Einfache Formen<<, Handwörterbuch des deutschen Märchens I, str. 484-498; HUGO KUHN >>Zur Typologie mündlicher Sprachdenkmäler<<, 1960. Svezak 9 >basne< je posvećena problemima kategorije narodne proze (1967); tome pogotovo doprinosi ARNKEA, ČISTOVA, JECHA, ALVERA, GAŠPARÍKOVE, HARKORTA, POUROVE, SIROVÁTKE; vidi također odlomak „Das Problem der einfachen Formen“ kod BAUSINGERA, str. 51-64 i predgovor ALFREDA SCHOSSINGA u njegovom novom izdanju Jollesove knjige, Halle 1956.